# فنون الإسلام

للدكتور

زكى محمد حسن

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربى

بسم الله الرحمن الرحيم

وبعد فهذا كتاب يعرض ما ازدهر فى ديار الإسلام من عمارة وتصوير وفنون زخرفية ، أردت به أن يكون مرجعاً شاملا للمشتغلين بالآثار الإسلامية وأن يسد فى مكتبتنا العربية نقصا لا يزال ملحوظا حتى اليوم . وسيرى الذين يقرأونه أنه يحقق هذا الغرض الذى أنشده ، وإن أكن قد حملت نفسى فيه على الإيجاز ما استطعت إلى ذلك سبيلا .

وأكاد أعتقد أن هذا الكتاب لا ينتهى إلى غايته إذا لم يفد منه أيضا من يدرسون التاريخ الإسلامى ومن يطلبون الثقافة فى ميدان الحضارة الإسلامية بوجه عام .

ويسرنى أن أشكر الأستاذ فريد شافعى المهندس بالقصور الملكية والمدرس المنتدب بمعهد الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول ، والأستاذ محمد رياض العتر أمين متحف جاير أندرسون باشا على تفضلهما بمعاونتى فى قراءة تجارب الكتاب وإعداد الكشاف .

زكى محمد حسن

# نشأة الفن الإسلامى ومدارسه

إذا كان للعرب كل الفضل فى انتشار الإسلام وقيام الامبراطورية الإسلامية وازدهار بعض مظاهر الحضارة التى امتدت فى ربوع هذه الامبراطورية ، فليست الحال كذلك تماماً فى ميدان الفنون . إذ من الإنصاف أن نسلم بأن العرب لم تكن لهم قبل الإسلام أساليب فنية ناضجة ، اللهم إلا فى أطراف شبه الجزيرة ، حيث قامت الممالك والإمارات التى اتصلت بالأمم الأجنبية وتأثرت بأساليبها الفنية تأثراً كبيراً ، كما حدث فى اليمن والحيرة وبلاد النبط والغساسنة . فكان طبيعياً إذن أن يكون نصيب العرب فى قيام الفنون الإسلامية روحياً فحسب ، وأن يصبح من العسير أن ننسب إليهم أى عنصر فنى فى العمائر والتحف فى بداية العصر الإسلامى سواء أكان ذلك فى الشكل أم فى الزخرفة أم فى الأساليب الصناعية . وإنما تنسب هذه العناصر إلى الشعوب الأخرى التى تألفت منها الامبراطورية الإسلامية والتى كانت لها قبل الإسلام أساليب فنية زاهرة ، كالفرس والمسيحيين فى الشرق الأدنى ، ثم البربر والترك والهنود .

أما نصيب العرب الروحى فصعب تحديده ، ولكنه ظاهر فى جمعهم شتى الأساليب الفنية القديمة ، وطبعها بطابع دينهم الجديد ، وإنشاء فن إسلامى يتميز عن غيره من الفنون . وقد ظهرت حكمة العرب وحسن استعدادهم فى إقبالهم على استخدام الفنيين فى البلاد التى فتحوها ، وارتاح الفنيون من أهل الذمة إلى تسامح العرب واعترافهم بمهارتهم الفنية فقام الفن الإسلامى على أسس من الفنون المسيحية الشرقية فى مصر والشام ، ومن الفنون الإيرانية القديمة فى بلاد الجزيرة وهضبة إيران ، ومن الأساليب الفنية التى نشأت من التقاء الفنون الإيرانية والهيلينية والهندية فى أقليم بكتريا[1] منذ فتوح الاسكندر ، ومن الأساليب الفنية فى التركستان وما يتصل بها من أقاليم آسيا الوسطى .

والغريب أن كثيرا من الغربيين ، حين ينسبون شتى العناصر الفنية الإسلامية إلى بعض الفنون القديمة ، يلحون فى ذلك كأنهم يعملون على الحط من شأن العرب ، بل يذهب المتعصبون منهم إلى رمى العرب بالتأخر وبالإقبال على النهب والسلب وبالبعد عن الحضارة

---

(١) Bactriane اسم قديم لجزء من آسيا الوسطى ع الآن بين أقاليم افغانستان والتركستان وإيران . وكانت بكتريا فى العصور القديمة حلقة اتصال تجارى بين الهند والصين من ناحية وأقاليم بحر الخزر والبحر الأبيض المتوسط من ناحية أخرى . وقد فتحها الإسكندر وأنزل فيها أربعة عشر ألف إغريق .



(شكل ١) إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة الأموي مروان الثاني . من القرن ١ هـ (٧ م)
ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

والاستقرار ! والحق أن هذا ظلم فادح ، فالأمم كالأفراد لاتستطيع أن تحيط بكل شيء . وبداوة العرب وطبيعة بلادهم لم يكن من شأنهما أن يشجعا ازدهار العمارة والفنون الزخرفية بين ظهرانيهم ، ولكن قامت بينهم فنون أخرى كالشعر والخطابة والادب ، واستطاعت

جحافلهم أن تخضع لسلطانهم اجزء الأكبر من العالم المعروف فى ذلك الوقت . وفضلا عن هذا وذاك فإن سنة الفنون واحدة ، كل منها يأخذ من الفنون التى سبقته ، ولا يمنعه هذا من أن تكون له ذاتيته وعناصره المستنبطة . اما الفنون الأصيلة الى حد كبير فهى الفنون العريقة فى القدم كالفن المصرى القديم والفن الصينى والفن الإغريقى .



( شكل ٢ ) علبة اسطوانية من العاج ذى الزخارف المحفورة . محفوظة الآن فى متحف الآثار بمدريد . وأصلها من كاتدرائية زامورا وعليها كتابة نصها : « بركة من الله للامام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدى درّى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة » فهى إذن مما صنع للخليفة الحكم الثانى ليهديها لزوجته سنة ٩٦٤ م

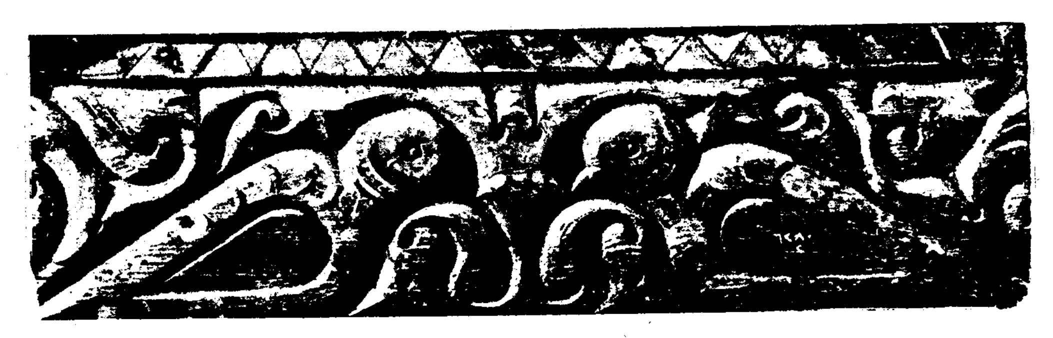
ولما بدأ الغربيون فى دراسة الفن الإسلامى أطلقوا عليه أسماء غير جامعة ، لأن بعضها لا يصلح إلا لجانب من هذا الفن ، أو أسماء بعيدة عن الدقة ، لأنها تخالف الحقائق الثابتة ، فبعضهم سماه الفن الشرقى Saracenic Art (١) . وهو اسم يصح أن نطلقه على الفنون الإسلامية التى ازدهرت فى بلاد العرب والشام والعراق وربما فى مصر وصقلية والأندلس ، ولكنه لا يصلح للفنون الإسلامية فى إيران وتركيا والهند. وسماه آخرون الفن المغربى Moorish Art (٢) ولكن هذا الاسم لا يصلح أن نطلقه إلا على الفنون الإسلامية التى ازدهرت فى الأندلس ومراكش والجزائر وتونس دون غيرها من الأقاليم الإسلامية . وسماه فريق ثالث الفن العربى ، ولكنها تسمية يعترض عليها بأنها تبخس حق الإيرانيين والترك والشعوب الأخرى التى اشتركت فى الامبراطورية الإسلامية وكان لها فضل كبير فى ازدهار الفنون الإسلامية . وفضلا عن ذلك فإن أصحاب هذه التسمية يقتطعون من الفن

---

(١) أكبر الظن أن كلمة Saracens من أصل يونانى Saraceni ، كان الإغريق القدماء يطلقونه على البدو الذى كانوا ينزلون بادية الشام ، ولعله النسبة فى اللغة اليونانية إلى كلمة « شرق » العربية فيكون معناها « شرقى » ثم اتسع مدلول هذا اللفظ حتى شمل سكان شبه الجزيرة العربية عامة . وفى عصر الحروب الصليبية غلب على سكان الشرق الأدنى من المسلمين الذين كانوا يقاتلون الصليبيين وامتد أحيانا إلى المسلمين فى صقلية والأندلس ، راجع معجم E.Littré الفرنسى مادة Sarrasin وكتاب Ph. Hitti : History of the Arabs p.41 (2nd ed.)

(٢) مشتق من لفظ Mauri الذى كان الرومان يطلقونه على أهل بلاد المغرب الحالية وقد كانت تعرف عندهم باسم Mauretania

( شكل ٣ ) زخارف جصية من سامرا من القرن ١ هـ ( ٩ م ) وكانت محفوظة
فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .



( شكل ٤ ) قطعة خشبية ذات زخارف من الطيور المحوّرة عن الطبيعة من الطراز العباسى
فى مصر فى القرن ٣ — ٤ هـ ( ٩ — ١٠ م ) ومحفوظة بدار الآثار العربية فى القاهرة

الإسلامى بعض أقسامه فيطلقون عليها أسماء مستقلة ويقيمون إلى جنب الفن العربى فناً فارسياً



( شكل ٥ ) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى يرجع إلى القرن ٤ هـ ( ١٠ م ) ، ومحفوظ فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وفناً تركياً وفناً هندياً ، وربما تحدثوا عنه « الفن الفرنى » أيضاً . وذهب فريق من الأوربيين مذهبا جديدا فأطلقوا على الفن الإسلامى اسما شاذا هو الفن المحمدى Muhammedan Art ولكن المسلمين ينفرون من هذه التسمية ، لأنها تنسب إلى النبى عليه السلام ظاهرة دنيوية وجانبا من جوانب الحضارة لم يكن له شأن به ولا علاقة له بمكانته الدينية . والحق أن هذه التسمية فى العربية ثقيلة على السمع . فلا ريب إذن فى أن أفضل الأسماء للفنون التى ازدهرت فى العالم الإسلامى هو « الفن الإسلامى » ، لأن الإسلام كان حلقة الاتصال بينها ، ولأنه جمع شتاتها وألف منها وحدة متمايزة على الرغم من تباين أصولها ، ولأن هذه الفنون ازدهرت فى ظل الإسلام وبرعاية الدول الإسلامية سواء أكان الفنيون أنفسهم من المسلمين أم من أهل الذمة ، وسواء أكانت العمائر والتحف للمسيحيين أم المسلمين .

* * *

والفن الإسلامى أوسع الفنون انتشارا وأطولها عمرا . إذا استثنينا الفن الصينى ، فقد

امتدت الامبراطورية الإسلامية من الهند وآسيا الوسطى شرقا إلى الأندلس والمغرب الأقصى غربا ، ومن حوض الطونة وأقليم القوقاز وصقلية شمالا إلى بلاد اليمن جنوبا . وازدهر الفن الإسلامى فى هذه الامبراطورية الواسعة الأرجاء .

ولد هذا الفن فى القرن الأول الهجرى ( السابع الميلادى ) ، وظل ينمو ويترعرع ،



( شكل ٦ ) نقش على جص وجد فى حمّام فاطمى بجهة أبى السعود ويرجع الى القرن ٥ هـ ( ١١ م ) ومحفوظ الآن بدار الآثار العربية

وبلغ عنفوان شبابه فى القرنين السابع والثامن ( الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد ) . ثم دب إليه الهرم والضعف منذ القرن الثانى عشر ( الثامن عشر الميلادى ) ، بعد أن تأثر

المسلمون بمنتجات الفنون الغربية وأقبلوا على تقاليدها ، وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة ، وضنوا بالوقت اللازم لإتقانها حين أصبحت السرعة فى الإنتاج والاقتصاد فى النفقات أساس الحياة الاقتصادية .



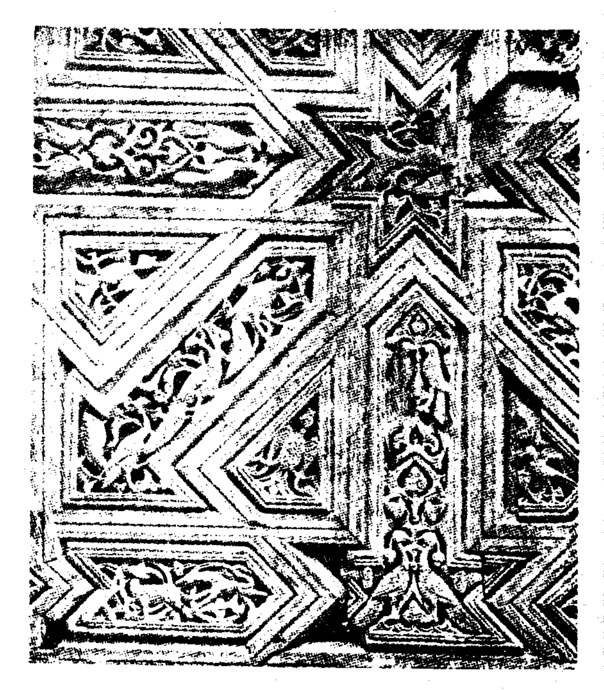
( شكل ٧ ) صحن من الخزف المصرى ذى البريق المعدنى . من القرن ٥ هـ ( ١١ م ) . من مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وطبيعى أن العمائر والمنتجات الفنية فى الامبراطورية الإسلامية الواسعة لم تكن ذات طراز واحد فى القرون الطويلة التى ازدهر فيها الفن الإسلامى . وطبيعى كذلك أنها لم تكن واحدة فى كل أقاليم الامبراطورية الإسلامية . فإن الحرف والصناعات ظلت بعد الفتوح الإسلامية فترة من الزمن فى يد أهل البلاد المفتوحة ، فكانت الأساليب الفنية المحلية تتطور فى كل أقليم تطورا لا تفقد فيه كل صلتها بماضيها . ولكنها تخضع لكثير من القواعد التى يتطلبها العهد الجديد أوالتى ينقلها العرب عن إقليم آخر من امبراطوريتهم الواسعة . ونشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التى أخضعوها لسلطانهم ومن تتلمذ الصناع العرب على الفنيين منهم ومن الاختلاط بين أهل تلك البلاد المختلفة فنون متشابهة فى جملتها ، يمكن تمييزها عن غيرها من الفنون ولكنها متباينة فى جزئياتها ، يستطيع ذوو الثقافة الفنية العادية أن يميزوا بينها فى بعض الأحيان ويتطلب هذا التميز فى بعض الأحيان خبرة فنية ودراية خاصة .



( بشكل ٨ ) أيل من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمى وكان محفوظا
فى المتحف الأهلى فى ميونخ

قامت فى العالم الإسلامى إذن طرز أو أنماط أو مدارس أو أساليب فنية كانت تتطور بتطور العصور وتتأثر بالأحداث السياسية والاجتماعية . وكانت الفروق بين هذه الطرز الفنية المختلطة أظهر ما تكون فى العمارة ، فإن فن البناء أكثر الفنون اتصالا بالاقليم الذى ينشأ فيه ، بينما كان تبادل العناصر الفنية وتأثر بعضها ببعض أسهل فى ميدان الفنون الزخرفية .



( شكل ٩ ) سقف من الخشب ذى الزخارف المحفورة محفوظ بالمتحف الأهلى فى مدينة بالرمو . وهو من صناعة صقلية فى القرن ٥ هـ ( ١١ م ) حين كانت أساليبها الفنية فاطمية الطراز

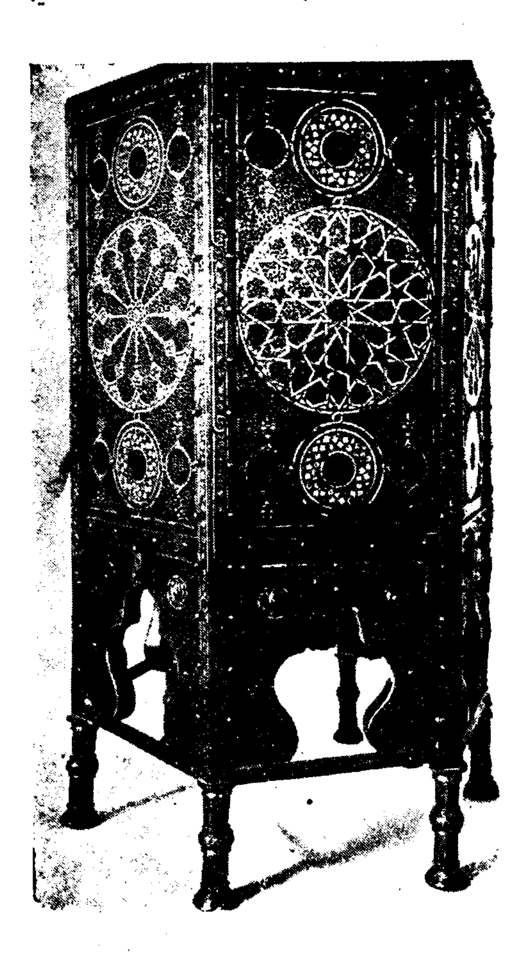


( شكل ١٠ ) حشوة من الخشب ذى الزخارف المحفورة ، محفوظة فى دار الآثار العربيــة بالقاهرة . من صناعة مصر فى القرن ٥ هـ ( ١١ م )

وحسبنا أن المنتجات الصناعية التى تتجلى فيها الأساليب الفنية الزخرفيــة كانت تنقل من أقليم إلى آخر فى الامبراطورية الإسلامية علىّ يد التجار الذين كانوا يجوبون أنحاء هــذه الامبراطورية والذين امتد نشاطهم فى العصور الوسطى إلى الشرق الأقصى وجزر المحيط الهندى وصحارى السودان وجنوبى الروسيا وسواحل بحر البلطيق وجنوبى أوربا وغربيها .

وهكذا نرى أن العمائر والتحف الإسلامية لها طابع خاص ولــكنها تتميز بعضها من بعض ، وتختلف بحسب الأقاليم والعصــور المختلفة . فالعمائر تختلف فى مواد العمارة نفسها . وفى أنواع الأعمدة وتيجانها ، والعقــود أو الأقواس ، وفى المــآذن والقباب والدلايات أو المقرنصات ، وفى أنواع الزخارف الهندسية والنباتية والــكتابية ، وفى المواد التى تغطى بهــا الجدران

كالجص والقاشانى ، أما التحف فتختلف طرق صناعتها وأساليب زخرفتها والألوان المفضلة فيها والأشكال التى يقبل عليها أقليم دون آخر ، فضلا عن أن بعض أنواع التحف كانت تزدهر صناعته فى إقليم دون سائر الأقاليم الإسلامية بسبب وفرة موادها الأولية فيه أو لغير ذلك من الأسباب .



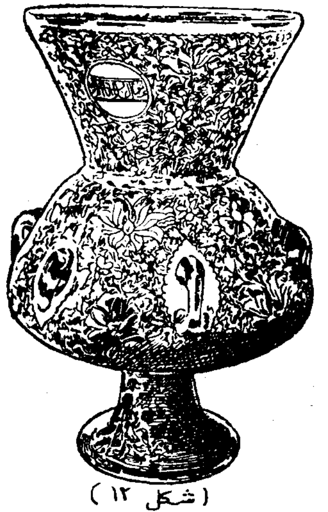
( شكل ١١ ) كرسى من نحاس مشورى الشكل ومسدس الأضلاع ومخرم ومكفت بالفضة وعلى جوانبه زخارف هندسية مختلفة وهو من صناعة مصر فى القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

* * *

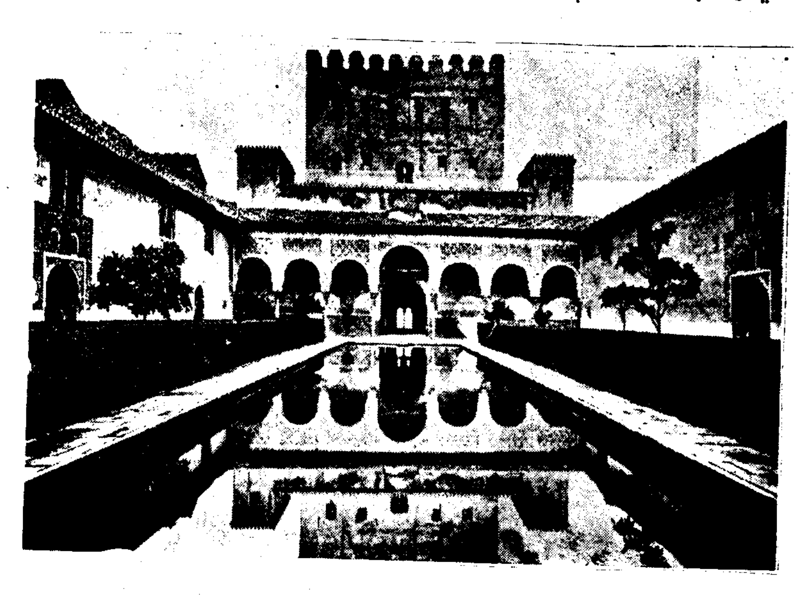
أما فى عصر النبى عليه السلام وفى عصر الخلفاء الراشدين من بعده ، فقد كان الغالب على الجماعة الإسلامية الناشئة البساطة وخشونة العيش والجهاد فى سبيل الله . فلم يكن المجتمع الإسلامى حينئذ مرتعا خصيبا للفنون الجميلة بأنواعها ، ولو استمرت الحال على هذا المنوال لما شيد المسلمون المساجد الشاهقة والقصور الفاخرة والعمائر الضخمة ، ولما صنعوا الثياب الغالية والآنية النفيسة وغير ذلك مما لا يتفق وبداوة العرب .

أما الذى جنبهم تلك البساطة وساقهم إلى طريق العمائر الرشيقة والتحف النفيسة وغير ذلك من وسائل الترف فهو فتح الأمصار العريقة فى المدنية ، ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجه أبناؤها من آيات الفن الجميل ، ثم اعتداد العرب بأنفسهم وحرصهم على أن لا يظهر المسلمون فقراء فى عمائرهم بسطاء فى مظهرهم ، وهم سادة البلاد وحكامها . وقد عقد ابن خلدون

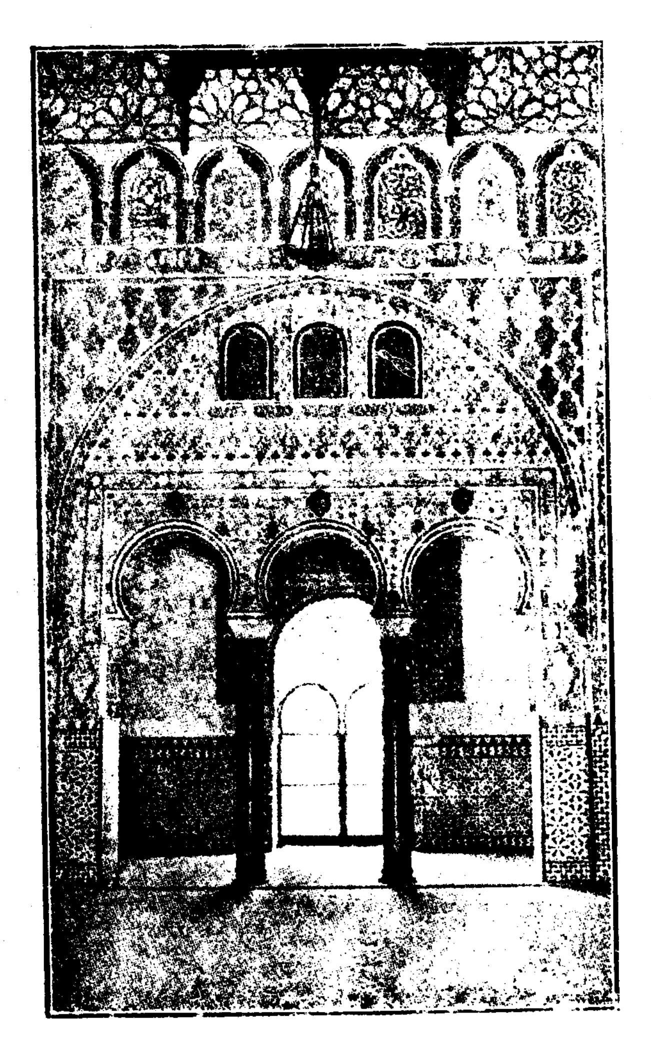
فى مقدمته فصلا « فى أن المبانى والمصانع فى الملة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول » كتب فيه : « والسبب فى ذلك ما ذكرنا مثله فى البربر بعينه ، إذ العرب أعرق فى البداوة وأبعد عن الصنائع . . . وأيضا فكان الدين أول الأمر مانعا من المغالاة فى البنيان والإسراف فيه فى غير القصد ، كما عهد لهم عمر حين استأذنوه فى بناء الكوفة بالحجارة ، وقد وقع الحريق فى القصب الذى كانوا بنوا به من قبل ، فقال : افعلوا ولا يزيدن أحد على ثلاثة أبيات ، ولا تطاولوا فى البنيان والزموا السنة تلزمكم الدولة . وعهد إلى الوفد وتقدم إلى الناس أن لا يرفعوا بنيانا فوق القدر : قالوا : وما القدر ؟ قال : ما لا يقربكم من السرف ولايخرجكم عن القصد . فلما بعد العهد بالدين والتحرج فى أمثال هذه المقاصد وغلبة طبيعة الملك والترف واستخدم العرب أمة الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمبانى ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف ، فحينئذ شيدوا المبانى والمصانع » .



( شكل ١٢ )
مشكاة من الزجاج المموه بالمينا . بدار الآثار العربية . من صناعة مصر أو الشام فى القرن ٨ هـ ( ١٤ م )



( شكل ١٣ ) صحن الرياحين وبرج قمارش فى قصر الحمراء بغرناطة .
من القرن ٨ هـ ( ١٤ م )



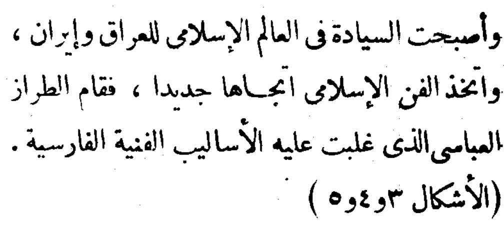
( شكل ١٤ ) قاعة السفراء فى « القصر » بإشبيلية ويرى على جدرانها بلاطات القاشانى المتعددة الألوان

قام الفن الإسلامى إذن فى عصر بنى أمية ، وكان الطراز الأموى ، الذى ينسب إليهم ، أول الطرز أو المدارس فى الفن الإسلامى . وقد اتخذ بنو أمية مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامى . وكانت السيادة الفنية فى عصرهم للفنيين السوريين الذين قام على أكتافهم هذا الطراز الأموى وهو طراز انتقال من الفنون المسيحية فى الشرق الأدنى إلى الطراز العباسى . وقد نقل الولاة والقواد وأتباعهم أساليب هذا الطراز إلى سائر الأقاليم الإسلامية على يد الصناع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر إلى تلك الأقاليم . على أن هذا الطراز لم يخل من التأثر

بالأساليب الفنية الساسانية التى كانت مزدهرة فى الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام (شكل ١)

وقد حدث أن ثبتت هذه الأساليب الفنية الأموية فى الأندلس حتى بعد أن زال ملك بنى أمية فى المشرق . وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العباسية وقمت فيه دولة أموية غربية كان لها طراز أموى غربى احتفظ بمعظم الأساليب الفنية فى الطراز الأموى الشرقى ، وإن يكن قد تأثر فى الوقت نفسه ببعض الأساليب الفنية العباسية (شكل ٢ ).

ولما آلت الخلافة إلى العباسيين سنة ١٣٢ هـ ( ٧٥٠ م ) نقلوا مقر الحكم إلى العراق ،



وأصبحت السيادة فى العالم الإسلامى للعراق وإيران ، واتخذ الفن الإسلامى اتجاها جديدا ، فقام الطراز العباسى الذى غلبت عليه الأساليب الفنية الفارسية . (الأشكال ٣و٤و٥ )

وبلغ هذا الطراز أوج عظمته فى مدينة سامرا فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ، ولكن دب إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزية العباسية ، وبدأت الأقاليم الإسلامية المختلفة فى الاستقلال عنها ، وقامت فى أنحاء العالم الإسلامى دول مستقلة ، وأدى هذا الاستقلال السياسى إلى استقلال فنى ، فنمت منذ القرن الخامس الهجرى طرز فنية مستقلة فى شتى أنحاء الدولة الإسلامية .



(شكل ١٥ ) كأس من الخزف الايرانى المعروف باسم « مينايى » . والمصنوع من عجينة ملونة ومغطاة بطلاء قصديرى معتم عليه زخارف بالألوان المختلفة . من صناعة مدينة الرى فى القرن ٧ هـ ( ١٣ م ) ومحفوظ فى متحف اللوفر .

ولا ريب فى أن مؤرخ الفنون يعجب لنجاح العرب فى فرض الطراز الأموى ثم الطراز العباسى على الامبراطورية الإسلامية كلها فى القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة . فقد أصابوا فى ذلك توفيقا لا يعدله إلا توفيق الاسكندر وخلفائه فى نشر الثقافة الهلينية فى ربوع الشرقين الأدنى والأوسط ؛ ولكن الاسكندر وخلفاءه كانوا يحملون إلى أجزاء امبراطوريتهم أساليبهم الفنية القومية بينما كان العرب يؤلفون بين الأساليب الفنية المختلفة التى وجدوها فى أجزاء امبراطوريتهم .

* * *

ولما فتح الفاطميون مصر سنة ٣٥٨ هـ ( ٩٦٩ م ) وجعلوها مقرا لخلافتهم قام على



( شكل ١٦ ) شمعدان من البرونز ذو زخارف مخرمة . من صناعة العراق فى القرن ٧ هـ (١٣ م) فى مجوعة صاحب المقام الرفيع شريف صبرى باشا .

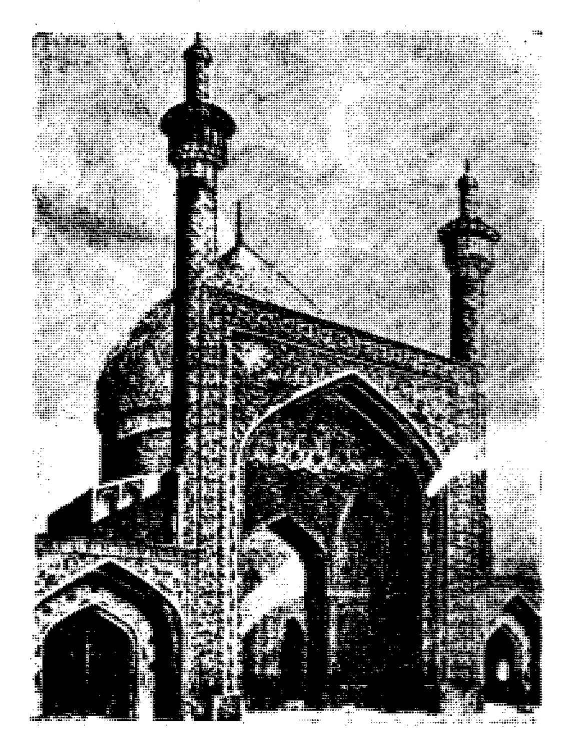
يدهم الطراز الفاطمى ، وازدهر هذا الطراز فى مصر والشام بفضل استتباب الأمن واستقلال البلاد وماسادها من رخاء وتسامح دينى (الأشكال٦و٧و٨و١٠) ، وامتد تأثيره إلى صقلية[١] ( شكل ٩ ) .

وكان حكم الدولة الأيوبية فى مصر عصر انتقال من الطراز الفاطمى إلى الطراز المملوكى الذى ازدهر فى مصر والشام فيما بين القرنين السابع والعاشر بعد الهجرة ( ١٣ — ١٦ م ) . وهو الطراز الذى تدين له القاهرة بمعظم آثارها الإسلامية ( شكلى ١١و١٢ ) . ولما قضى

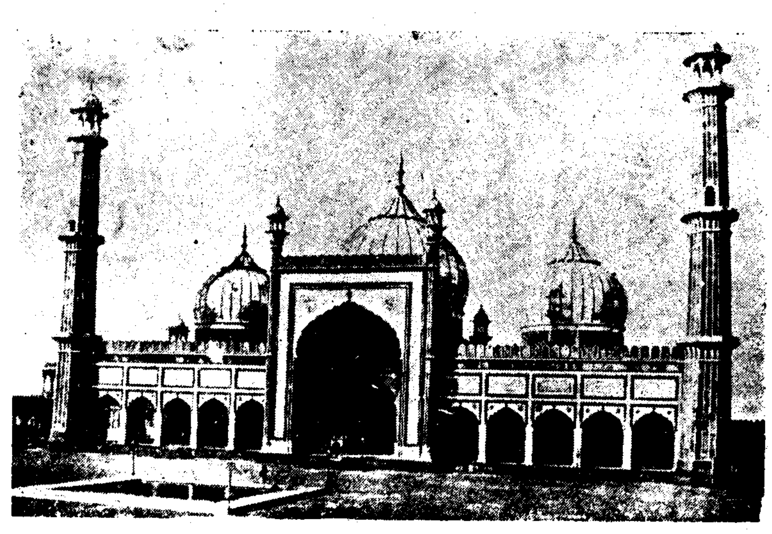
(١) نجح الأمير الأغلبى زيادة الله فى الاستيلاء على جزيرة صقلية سنة ٢١٢هـ (٨٢٧ م) وطرد البيزنطيين منها . ولما خلف الفاطميون بنى الأغلب فى شمال افريقية أعوا إخضاع صقلية وجعلوها ولاية إسلامية ظلت تحتفظ رغم ذلك بكثير من مظاهر الاستقلال نظرا لطبيعه العرب الذين هاجروا إليها منذ البداية ؛ ولكن المنافسات بين العرب فى صقلية والحروب الأهلية فيها ثم ظهور النورمنديين كل هذا أدى إلى القضاء على سيادة المسلمين فسقطت الجزيرة فى يد النورمنديين سنة ٤٨٢هـ(١٠٨٩ م) .

العثمانيون على دولة المماليك سنة ٩٢١هـ ( ١٥١٧ م ) فقدت البلاد استقلالها ونقل منها او ورحل عنها كثير من مهرة الصناع فيها ، وقل نشاط من بقى فيها من الفنيين ، وأصبح العصر التركى فى مصر عصر ركود فنى كما كان عصر ركود سياسى ، اللهم إلا فى فترات قصيرة كالفترة التى شيدت فيها بعض المنشآت على يد عبد الرحمن كتخدا فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م)

وأما فى الأندلس فقد ازدهر الطراز الأموى الغربى إلى القرن الخامس الهجرى ( الحادى عشر الميلادى) . بينما احتفظت بلاد المغرب بأساليبها الفنية القديمة فترة طويلة



( شكل ١٧ ) مدخل مسجد شاه باصفهان . من بداية القرن ١٠هـ (١٧م)



( شكل ١٨ ) مسجد الجمعة فى دهلى بالهند . من القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) .

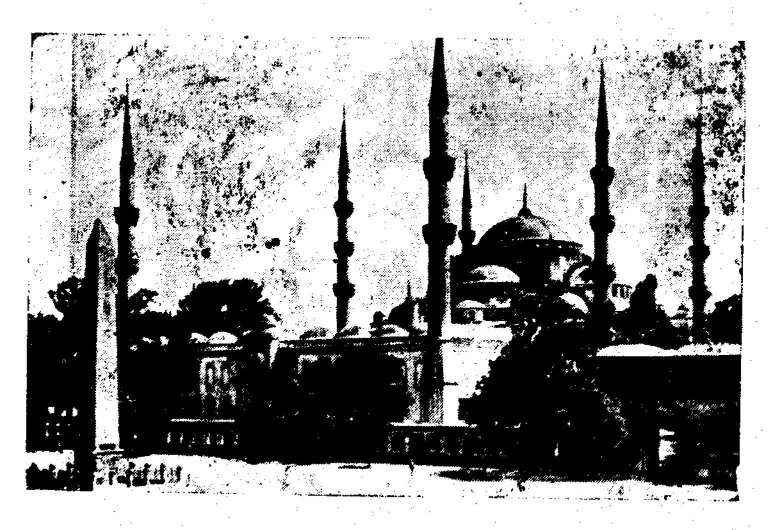


( شكل ١٩ ) صورة هندية مغولية من القرن ١٢ هـ (١٨ م) . كانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين وتمثل نمرا يفترس ثورا والى جانبهما حيوان ثالث يفر مذعورا



( شكل ٢٠ ) صورة فتاة هندية تتكىء على شجرة وتقرا كتابا . كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين وترجع الى القرن ١١ هـ (١٧ م) .

بعد الفتح العربى [١] ، ولم تتأثر بالأساليب الفنية فى الطراز العباسى إلا تأثرا بطيئا لا يكاد يظهر تماما قبل القرن الرابع الهجرى . ثم أتيح للأندلس والمغرب أن يتحدا تحت حكم دولة واحدة هى دولة المرابطين . وهم أسرة من المسلمين البربر ، كانوا يحكمون فى المغرب منذ القرن الخامس الهجرى وضموا الأندلس إلى دولتهم سنة ٤٨٣ هـ ( ١٠٩٠ م ) . ولما سقط المرابطون سنة ٥٢٤ هـ ( ١١٣٠ م ) خلفتهم فى حكم المغرب دولة الموحدين ، وقد مدت سلطانها إلى الأندلس أيضا ، وظلت تجاهد المسيحيين فيها إلى سنة ٦٣٢ هـ (١٢٣٥ م) حين



( شكل ٢١ ) جامع السلطان أحمد الأول فى استانبول ، من سنة ١٠٢٥ هـ (١٦١٦م)

تم النصر لهم وصار نفوذ المسلمين فى أسبانيا مقصورا على مملكة غرناطة التى كان يحكمها بنو نصر والتى سقطت سنة ٨٩٧ هـ (١٤٩٢ م) فانتهى بسقوطها حكم المسلمين فى الأندلس .

وطبيعى أن المرابطين ثم الموحدين كانوا حلقة اتصال بين الأندلس وبلاد المغرب ، فكان الجند من المغاربة يرحلون إلى الأندلس لقتال المسيحيين ، بينما كان الصناع والفنيون من أهل الأندلس يرحلون إلى بلاد المغرب ويحملون إليها الأساليب الفنية التى ازدهرت فى بلادهم . وهكذا قام الطراز الإسبانى المغربى على يد الموحدين فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ، وبلغ أوج عظمته فى غرناطة فى القرن الثامن (شكل ١٣) . وكانت الزعامة فى هذا الطراز

---

(١) كانت هذه الأساليب الفنية القديمة مزدهرة فى إفريقية فى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) وكانت صلتها بالفن الرومانى واضحة إلى حدٍّ جعل بعض علماء الآثار يصفونها بأنها طراز رومانى إفريقى . انظر
G.Marçais : Manuel d' Art Musulman t. I p. 160

للأندلس ومراكش . ولكن المغرب الأقصى (مراكش) احتفظ حتى العصر الحاضر بكثير من الأساليب الفنية فى هذا الطراز. أما بلاد الجزائر فقددبت إليها الأساليب التركية والأوربية منذ القرن العاشر ، بينما استطاعت تونس أن تقاوم هذه الأساليب فترة طويلةمن الزمن ، وأن تحتفظ فى آثارها الفنية بالطابع المغربى . وكان للطراز الإسبانى المغربى أثر عظيم فى طراز المدجنين (شكل ١٤) ، وهم المسلمون الذين كانوا يدخلون فى طاعة المسيحيين بعد نجاح الأخيرين فى استرداد أى إقليم فى شبه الجزيرة من يد المسلمين وقد كاد المدجنون يصلون إلى إبداع



( شكل ٢٢ ) ألواح من القاشانى ذى النقوش المتعددة الألوان . محفوظة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس . ومن صناعة آسيا الصغرى فى القرن ١٠ هـ ( ١٦ م )

طراز إسبانى قوى لولا الاضهاد الذى وقع على المسلمين فى إسبانيا وانتهى بهجرتهم إلى المغرب فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) .

أما فى شرق البحر الأبيض المتوسط فقد قام على أنقاض الطراز العباسى طراز جديد هو الطراز السلجوقى ( شكلى ١٥ و ١٦ ) ، نسبة إلى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) أن يحكموا القسم الشرقى من العالم الإسلامى ولكن دولتهم الواسعة فى أفغانستان وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى ، لم تلبث أن تمزقت وورثتها دويلات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوادهم ، ثم قضى عليها المغول فى نهاية القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .

وقامت فى إيران بعد الطراز السلجوقى طرز قومية إيرانية ، أولها الطراز المغولى الذى ازدهر فيها منذ وطد المغول حكمهم فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) إلى أن سقط خلفاء تيمور وقامت الدولة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) . وازدهر الطراز الصفوى (شكل ١٧) فى القرنين العاشر والحادى عشر وبداية الثانى عشر (١٦ — ١٨ م) ثم زاد التأثر بالفنون الغربية وساء نوع المنتجات الفنية وكثر الإنتاج بالجملة للأسواق والسياح .

أما فى الهند فلسنا نعرف شيئا كثيرا عن الآثار الفنية منذ بداية الإسلام فيها إلى القرن العاشر الهجرى . ولكن العمائر والتحف التى ترجع إلى الهند الإسلامية منذ القرن العاشر تنسب إلى طراز هندى تأثر بالطرز الإيرانية إلى حد كبير ، ولكنه امتاز بظواهر معمارية خاصة وضروب من الألوان والزخارف والأساليب الفنية ( الاشكال ١٨و١٩و٢٠ ) .

وفى آسيا الصغرى آل الحكم إلى العثمانيين منذ القرن الثامن الهجرى ، ثم امتد سلطانهم السياسى فى القرن العاشر حتى وصل إلى وادى الطونة شمالا وإلى العراق ومصر ونشأ على يدهم الطراز التركى (شكلى ٢١ و٢٢) . واتصل الترك بالعالم العربى اتصالا كبيرا ، وتأثر الطراز التركى فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) . بالأساليب الفنية فى طراز الباروك الأوربى ، ثم بطراز الروكوكو .

وصفوة القول أن تاريخ الطرز الفنية التى استعرضناها فى هذا الفصل يؤلف تاريخ الفن الإسلامى منذ نشأته فى القرن الأول الهجرى إلى أن غزته الأساليب الفنية الأوربية فى القرن الثانى عشر ( ١٨ م ) .

وقد رأينا أن هذه الطرز تنسب إلى شتى الدول التى بسطت سلطانها على أنحاء العالم الإسلامى ، أو إلى بعض الأقاليم الإسلامية نفسها . لكن علينا أن نتذكر دائما أنه إذا كان من الممكن معرفة التاريخ الذى بدأت فيه الأسر الحاكمة أو زال سلطانها فإننا لانستطيع أن نعرف على وجه التحديد تاريخ قيام أى طراز فنى أو تاريخ زواله ، وذلك لأن هذه الطرز تتطور فينشأ بعضها من بعض ، فالفصل بينها وضعى واصطلاحى إلى حد كبير . والحق أنها تتصل ويؤثر بعضها فى بعض . فالطراز الفاطمى مثلا لا يظهر فى مصر تماما إلا فى الجزء الأخير من القرن الرابع الهجرى ، فى حين أن حكم الفاطميين فى وادى النيل بدأ منذ سنة ٣٥٨ هـ ( ٩٦٩ م ) . كما يجدر بنا أن نتذكر أيضاً أن الأمراء المسلمين كانوا ينقلون الفنيين من بعض أنحاء العالم الإسلامى إلى بعض أقاليمه الأخرى ، كما كان التجار ينقلون الآثار الفنية بين أرجاء الدولة



( شكل ٢٣ ) قبر تيمور فى سمرقند . من سنة ٨٠٨ هـ ( ١٤٠٥ م ) .

الإسلامية ، وكان لهذا كله أكبر الأثر فى التقريب بين الطرز الفنية المختلفة .

ويشهد مؤرخو الفنون الإسلامية بأن أبسط هذه الطرز وأقلها تعقيدا وأعظمها اتزانا وأرفعها ذوقا وأبعدها عن الإفراط ، هى الطرز التى إزدهرت فى مصر والشام . ولكن الطرز الإيرانية المختلفة تفوقها فى التنوع وتمتاز عنها فى رسم الكائنات الحية

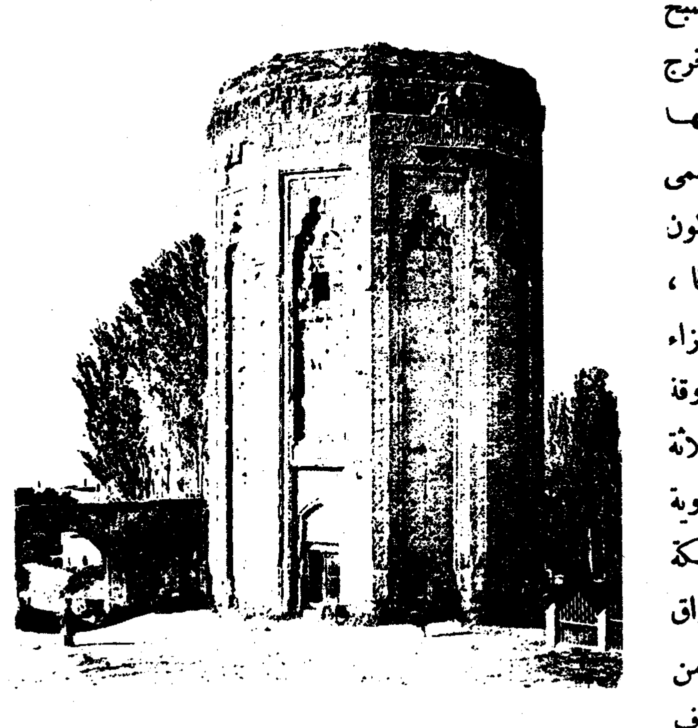
# العمائر الاسلامية

المسجد أهم المبانى التى تمتاز بها العمارة الإسلامية وكانت المساجد الأولى فى الإسلام بسيطة فى تخطيطها تناسب شعائر الدين الجديد فكانت قطعة الأرض تحاط بجدران أربعة ، وقد تحاط بخندق محفور كما كان الحال فى مسجد الكوفة الأول . وكان السقف يقام على أعمدة مصنوعة من جذوع النخل ، أو مأخوذة من الأعمدة الحجرية فى المعابد والكنائس القديمة والمهجورة فى الأقطار التى فتحها العرب .



( شكل ٢٤ ) قبر شاه شراغ بمدينة شيراز فى إيران (وفيه إصلاحات من سنة ١٢٥٠ هـ [ ١٨٣٤ م ])

ولكن المسلمين وجدوا فى هذه الأقطار بنائين مهرة، فتطورت عمارة المساجد ، وزادت فيها أجزاء يظن بعض الباحثين أنها منقوله عن بعض أجزاء العمائر المسيحية ، فالمئذنة قد تكون منقولةعن أبراج الكنائس ، والمحراب قد يكون منقولا عن جنية فى صدر الكنيسة متجهة فى معظم الأحيان إلى الشرق، أى إلى بيت المقدس. وعلى كل حال فإن ذلك كله كان لازما لإقامة شعائر الدين الإسلامى على وجه أكثر ملاءمة للمدنية التى عرفها المسلمون بعد اختلاطهم بالروم والإيرانيين . وقد يحتمل أن يكون المسلمون قد فكروا فى إقامة المآذن والمحاريب مستقلين عما وجد قبل ذلك من أجزاء تشبهها فى العمارة المسيحية .



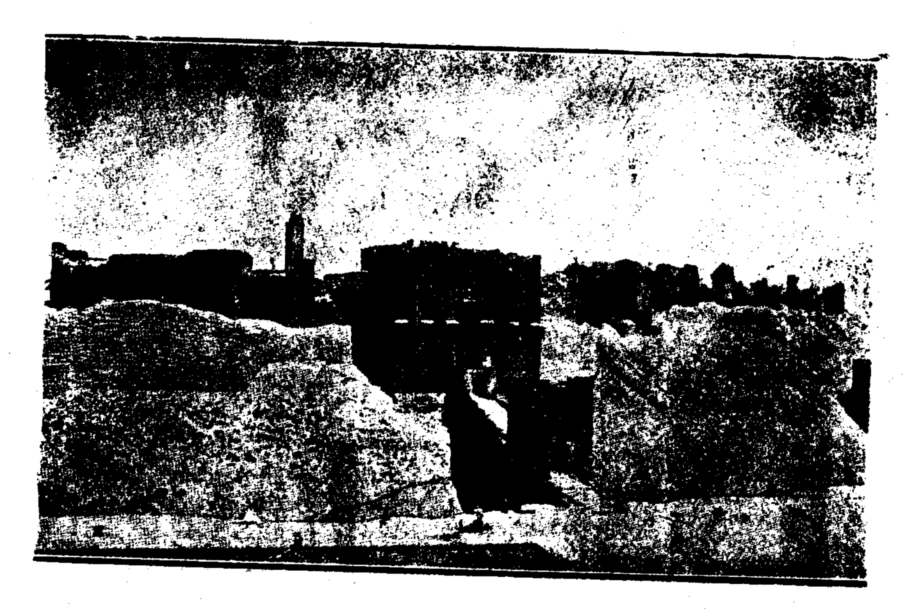
( شكل ٢٥ ) قبر مؤمنه خاتون فى نخجوان بايران .
مؤرخ من سنة ٥٨٢ هـ ( ١١٨٦ م )

ولم تلبث المساجد الإسلامية أن أصبح لها نظام لاتكاد تخرج عنه ، فكان لمعظمها جزء أوسط يسمى الصحن ، وقد يكون مكشوفا أو مسقوفا ، وتحيط بهأربعة أجزاء أخرى تسمى أروقة ( جمع رواق ) : ثلاثة منها بوائكها متساوية فى العدد غالباً والبائكة جزء من الرواق المحصوربين صفين من الأعمدة أو الأكتاف — أما الرواق الرابع فأوسعها وهورواق القبلة[1] وفيه المحراب . وتغطى الأروقة بسقوف مستوية محمولة على عقود أوأقواس تقوم على أعمدة من الرخام أو الحجر أو على أكتاف من البناء .

وقد حدث تطور فى تصميم المساجد[2] ، عندما ظهر نظام المدارس فى الإسلام . ولكى

(١) القبلة الجهة التى يُصلَّى نحوها . وكان المسلمون فى البداية يصلون نحو بيت المقدس ، ثم أصبحوا يصلون نحو بيت الله الحرام فى مكة ، ونزلت فى ذلك الآيات الشريفة : « سيقول السفهاء من الناس ما ولاّهم عن قبلتهم التى كانوا عليها قل لله المشرق والمغرب يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم . وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا وما جعلنا القبلة التى كنت عليها إلا لنعلم من يتبع الرسول ممن ينقلب على عقبيه وإن كانت لكبيرة إلا على الذين هدى الله وما كان الله ليضيع إيمانكم إن الله بالناس لرؤوف رحيم . قد نرى تقلّب وجهك فى السماء فلنولينّك قبلة ترضاها فولّ وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره وإن الذين أوتوا الكتاب ليعلمون أنه الحق من ربهم وما الله بغافل عما يعملون » ( سورة البقرة ، الآيات ١٤٢ ، — ١٤٥ )

(٢) كانت كلمة « مسجد » هى المستعملة فى البداية للدلالة على أمكنة العبادة الإسلامية ثم قيل « المسجد الجامع » و « مسجد الجماعة » و « المسجد الأعظم » . وظهر بعد ذلك لفظ « جامع » ، وأصبح =



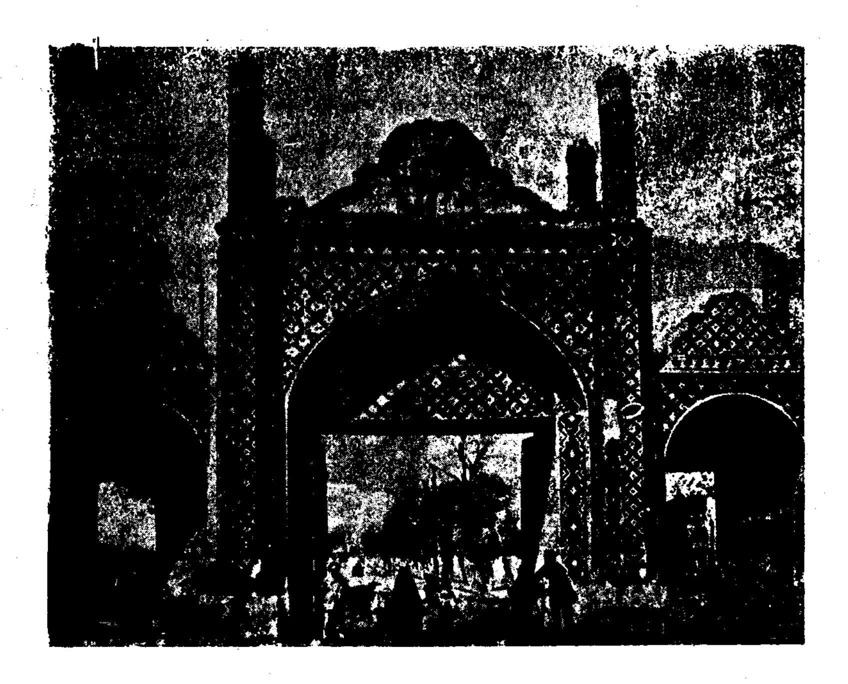
( شكل ٢٠٦ ) واجهة قلعة حلب . من القرنين ٦ و ٧ ﻫ ( ١٢ — ١٣ م ) .

نفهم هذا النظام نذكر أن المساجد كانت فى العصر الإسلامى الأول مراكز التدريس والتعليم[١] ، ثم رأى السلاطين السلاجقة فى القرن الخامس الهجرى ( الحادى عشر الميلادى ) أن يشيدوا عمائر خاصة لتدريس الدين على مذاهب أهل السنة ، وتثقيف الموظفين الذين كانوا يحتاجون إليهم فى إدارة مملكتهم الواسعة الأطراف . وكانت هذه العمائر الخاصة أو المدارس مساجد جعلت وقفا على العلم إلى جانب إقامة شعائر الدين فيها . ولكنها كانت تمتاز عن المساجد الأولى بما أضيف إلى تصميمها من ملحقات شيدت لإيواء الطلبة والأساتذة ، وقد كانت المذاهب الأربعة ( الحنفى والمالكى والشافعى والحنبلى ) تدرس كلها أو بعضها فى تلك المدارس .

أما تصميم المدارس فكان يشمل فى معظم الأحيان صحنا مكشوفا تحيط به أربعة إيوانات فى شكل متعامد يشبه الصليب . وكانت الأركان الواقعة بين ضلعى هذا الشكل الصليبى

= المؤرخون والجغرافيون فى القرن السابع الهجرى يستعملون الجامع للدلالة على المساجد الكبيرة ، أما العمائر الدينية الصغيرة فظلوا يستعملون لها لفظ « مسجد » . ويظهر ذلك جليا فى كتاب الخطط للمقريزى . ولعل استعمال كلمة جامع للمساجد الكبيرة يرجع إلى أن صلاة الجمعة لم تكن تقام فى البداية إلا فى مسجد واحد فى المدينة ، هو المسجد الجامع أو مسجد الجمعة أو مسجد الجماعة أو الجامع فحسب ، ولما كثر المسلمون فى البلد الواحد أقيمت صلاة الجمعة فى أكثر من مسجد واحد فعرفوها بالمساجد الجامعة أو الجوامع ، واتسعت مساحتها لتسد حاجة المصلين ، أما أماكن العبادة الصغيرة فظلت تسمى « مساجد » .

(١) راجع مادة « مسجد » فى دائرة المعارف الإسلامية فإنها تتألف من مقال طويل كتبه أعلام الإخصائيين لجاء جامعا شاملا .



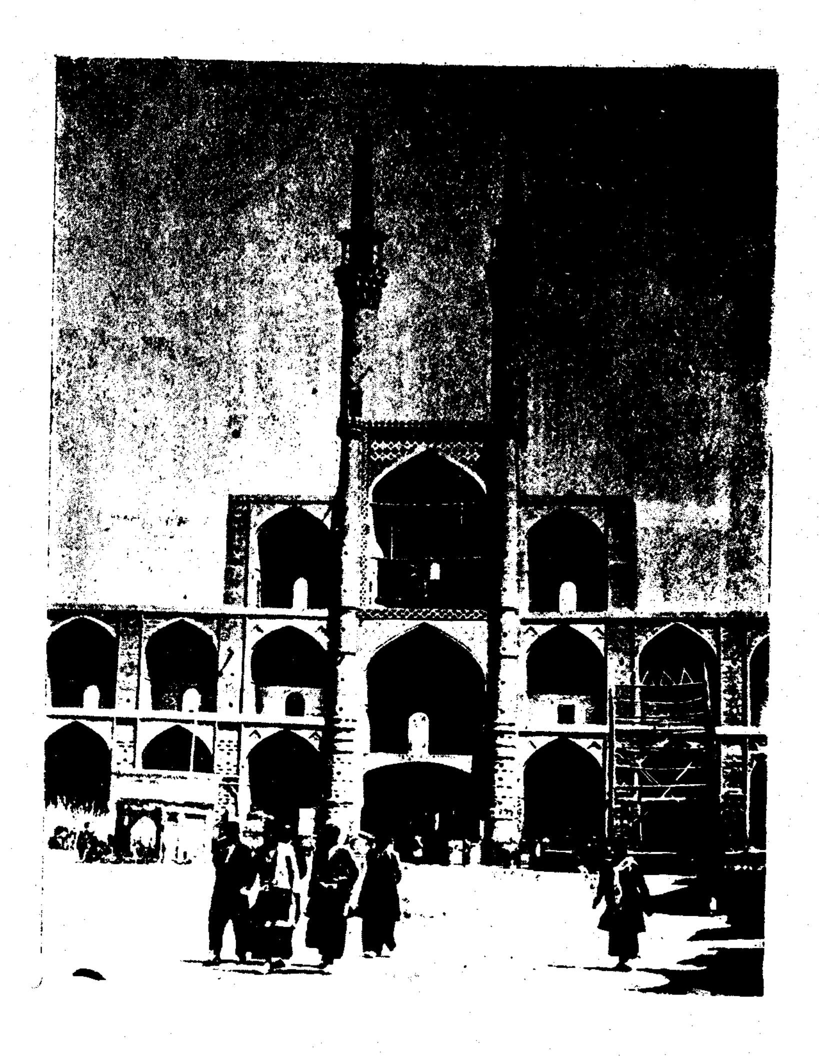
( شكل ٢٧ ) باب طهران فى مدينة قزوين . شيّد فى بداية القرن الماضى وهدم سنة ١٩٣٥ .

تشتمل على المدخل ، وفيها سلم يوصل إلى الدور العلوى ومساكن وملحقات للأساتذة والطلبة . والمعروف أن المساجد الأولى ذات الأروقة كانت لا تمكن بعض المصلين من سماع الخطب ورؤية الإمام ، ولا سيما إذا كان السقف محمولا على أكتاف من البناء كما فى جامع ابن طولون مثلا ، بينما كانت رؤية الإمام وسماع الخطيب أيسر فى المدارس ذات الإيوانات المتعامدة . لذلك كله أصبح عدد وافر من المساجد يبنى على نظام المدارس منذ القرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) وكان بعض سلاطين المماليك — كالظاهر بيبرس والناصر محمد بن قلاوون — يشيد مسجدين : أحدهما على نظام المدرسة ويبنى فى قلب المدينة قريبا من الطلاب ، والآخر على النظام القديم ذى الأروقة ويبنى فى أطراف المدينة لغرض الصلاة والعبادة فحسب[1]. ومن المدارس البديعة فى مصر مدرسة أو جامع السلطان حسن ، المواجهة لقلعة الجبل فى القاهرة . وكان صلاح الدين أول من شيد المدارس فى مصر رغبة فى القضاء على المذهب الشيعى .

وامتاز الطراز المغربى بكثرة المدارس ، أدخلها سلاطين الموحدين فى المغرب والأندلس .

---

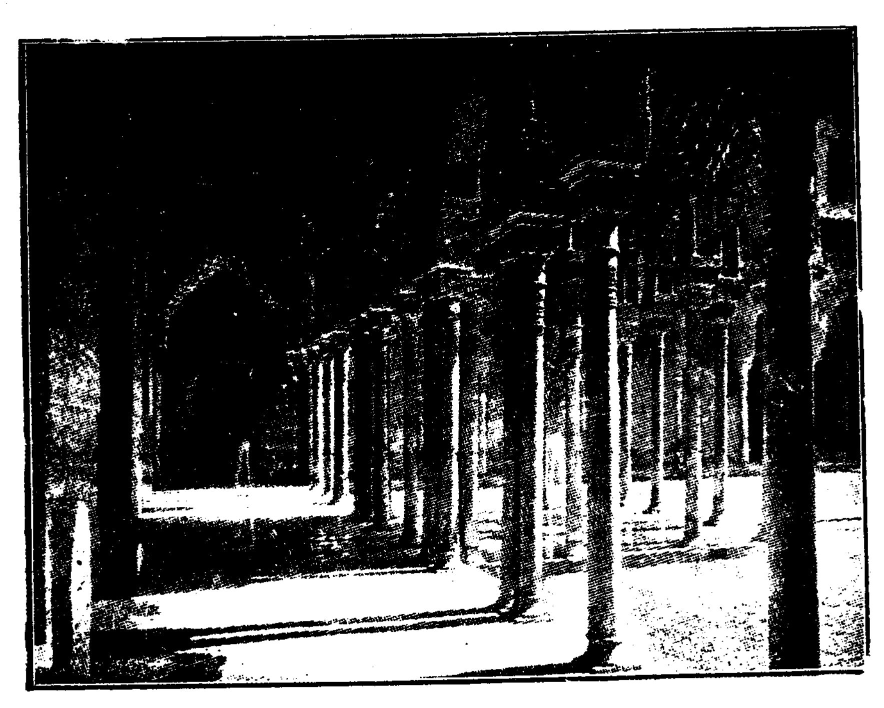
(١) وحدث تطور جديد فى بناء المساجد على يد الأتراك العثمانيين يمتاز باتخاذ القباب وببعض التأثيرات البيزنطية فى العمارة و الزخرفة .



( شكل ٢٨ ) مدخل السوق فى مدينة يزد . من بداية القرن ١٣ هـ ( ١٩ م ) .

واشتهرت مدينة فاس بكثرة ما شيد فيها من مدارس جميلة كانت تشتمل غالبا على عدة غرف للطلاب وعلى قاعة كبيرة للدرس — وللنوم فى بعض الأحيان — وكان بناء المدرسة من طابقين وفى وسطه صحن مكشوف . ولم يكن هناك قسم فى البناء لأتباع كل مذهب من المذاهب الأربعة ، وذلك لأن هذه المدارس كانت كلها للمذهب المالكى .

ومن العمائر الإسلامية — عدا المسجد والمدرسة — الضريح أو المشهد وهو البناء الذى كان يقام على رفات ولى أو إمام أو أمير ، ويسمى أحيانا قبة أو تربة وكان صاحب الضريح يدفن فيه ويوضع فوق قبره « تركيبة » من الحجر أو الآجر ، أو تابوت من الخشب



( شكل ٢٩ ) رواق فى بهو السباع بقصر الحمراء فى غرناطة .

( شكل ٢٣ ) وكثيرا ما كانت الأضرحة تبنى للسلاطين والأمراء ملحقة بالجوامع أو المدارس التى يشيدونها ، وكانت الأضرحة فى إيران أكثر انتشارا منها فى سائر الأقطار الإسلامية . وعلى كل حال فإن معظم الأضرحة كانت أبنية مربعة ، عليها قبة ذات أركان محلاة بالمقرنصات أو الدلايات ( شكل ٢٤ ) .

وقد كان تصميم الأضرحة والمشاهد يختلف باختلاف الأقطار الإسلامية . وحسبنا — على سبيل المثال — أن الأمراء والأميرات فى إيران كانوا يدفنون فى مقابر على شكل أبراج اسطوانية ( شكل ٢٥ ) وقد يعلوها فى بعض الأحيان سقف مخروطى الشكل .

ومن العمائر الإسلامية أيضا الرباط ، وهو نوع من الأبنية العسكرية كان يسكنه المجاهدون الذين يدافعون عن حدود الإسلام بحد السيف . وكانت الأربطة منتشرة فى صدر الإسلام قبل أن ينتشر الدين ويستتب الأمن وتأمن الامبراطورية الإسلامية على حدودها ، وكان أهمها فى شمال أفريقية . وقد شبهها بعض الكتاب بأديرة لرهبان عسكريين . وقد كانت فى تصميمها تشبه بعض التحصينات البيزنطية ، ومعظمها أبنية مستطيلة الشكل وفى أركانها أبراج للمراقبة ، أما داخلها فبناء تحف به قاعات لا نوافذ لها . ولما زالت عن الأربطة



( شكل ٣٠ ) حديقة قصر جنة العريف Jeneralife بغرناطة .

صفاتها الحربية أصبحت بيوتا للتقشف والعبادة يسكنها الصوفية .

على أن الأربطة لم تكن المبانى العسكرية الوحيدة التى شيدها المسلمون ، فكانا يعرف القلاع العظيمة التى شيدت فى مصر والشام وإيران ( شكل ٢٦ ) والمغرب الأقصى ، كما يعرف أيضا أسوار المدن الإسلامية فى العصور الوسطى والأبواب الضخمة التى كانت تبنى على بعضها مثل باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة المعروف بباب المتولى . وظلت مثل هـذه الأبواب الضخمة تبنى فى إيران حتى القرن الماضى ( شكل ٢٧ ) .

ومن العمائر التى عرفها المسلمون « الخوانك » — جمع « خانكاه » — وهى كلمة فارسية

تطلق على البيوت التى شيدت فى بعض ديار الإسلام منذ القرن الخامس الهجرى لإيواء الصوفية الذين يختلون لعبادة الله تعالى . ثم انشئت فى عهد الأتراك العثمانيين « التكايا » — جمع « تكية » — لايواء الدراويش المنقطعين للنسك والعبادة .

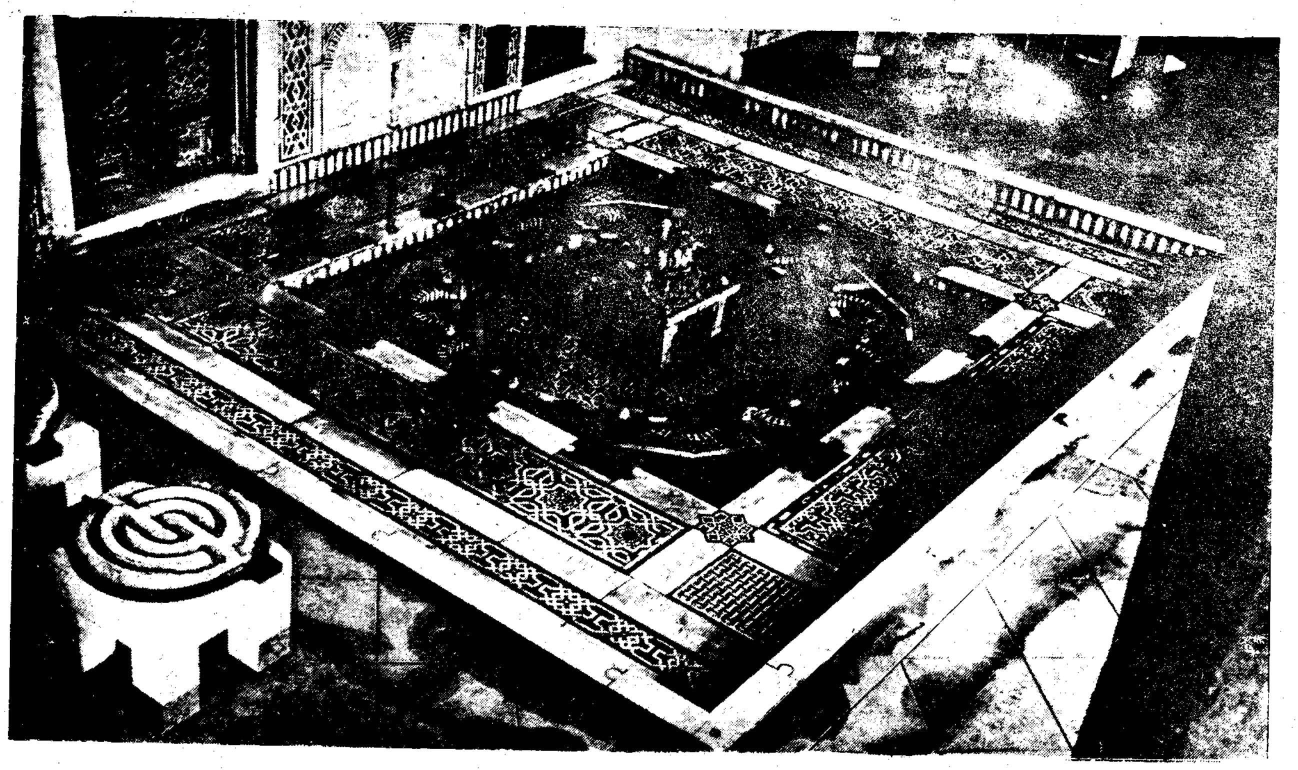
وعنى المسلمون كذلك ببناء الأسبلة فى أركان المساجد والطرق ثم ببنائها مستقلة فى عصر الأتراك العثمانيين ، وبتشييد البيمارستانات — ومعناها بيوت المرضى أو المستشفيات بوجه عام وليس مستشفيات الأمراض العقلية فقط كما نفهم فى العصر الحاضر — ، وعنوا ببناء الكتاتيب أو المكاتب يتعلم فيها الصبية مبادئ الكتابة والقراءة ويحفظون القرآن .

واهتموا كذلك ببناء الخانات أو الفنادق والوكالات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل ، وكان أبدع ما فى مبانى الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة مما يكسبها العظمة والفخامة . وكان للخان صحن تربط فيه دواب المسافرين ، وفى الدور الأرضى غرف أو حواصل مفتوحة على الصحن تودع فيها المتاجر ، وأخرى تطل على الشارع وتؤجر حوانيت للتجار . وتعلوها غرف للسكنى .

وكانت الأسواق فى المدن الإسلامية مظهرا جليلا من العمارة ( شكل ٢٨ ) فامتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة ، وكانت تسمى أحيانا القياسر ( جمع قيسارية ) ، ولاتزال بعض المدن الإسلامية محتفظة بطابعها التاريخى القديم فى بعض أسواقها الجميلة ذات المظهر الذى يجذب ألوف السياح . ومثال ذلك القاهرة ودمشق وحلب وتونس وفاس وإصفهان واستانبول .

وكان للحمامات شأن خطير فى الأقطار الإسلامية ، يعنى بتشييدها على نظام يضمن للمستحم ألا يؤذيه الانتقال السريع من البرد إلى الحر أوالعكس ، فكان فى كل حمام ثلاثة أقسام ، كل منها أسخن من الذى يسبقه ، وتسخن القاعات بواسطة إيقاد النار تحت أرضها ، وكانت أنابيب الماء الحار والبارد تجرى فى جدران تلك الحمامات كما كانت جدران بعضها تزين بالصور والنقوش الجميلة اعتقادا أنها تزيد « قوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية » .

أما القصور الإسلامية فقد كان يعنى بها عناية كبيرة ، ولكننا لسوء الحظ لا نكاد نعرف عن نظامها وتصميمها شيئا يستحق الذكر اللهم الا فى العصور المتأخرة ، أى منذ نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى ) . وكانت الطبقات السفلية من هذه القصور متينة البناء ومشيدة بالحجر وذات عقود جميلة . وكانت الطبقات العلوية تمتاز بأسقفها البديعة المصنوعة من الخشب المزخرف بالنقوش المذهبة بينما كانت واجهات القصور تزدان بالمشربيات البارزة



( شكل ٣١ ) فسقية من الفسيفساء المركب من قطع رخامية متعددة الألوان . وفيها زخارف هندسية دقيقة تشبه الزخارف الموجودة فى قبة قلاوون المشيدة سنة ٦٨٤ هـ (١٢٨٥) . وهذه الفسقية محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

والمصنوعة من الخشب المخروط ، مما كان يكسب المدن الإسلامية طابعا جميلا أعجب به الرحالة والتجار من الغربيين .

وكانت القصور الإيرانية فى العصر الصفوى صغيرة الحجم ، وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها . وقد وصف الأوربيون الذين رأوا إيران فى ذلك العصر ما شاهدوه من قصور ، وأطنبوا فى ذكر ما فيها من أدلة النعيم وحسن الذوق ، وذكروا سقوفها الدقيقة واللوحات المصورة على جدرانها ، والأثاث الفاخر فى قاعاتها ، وأشاروا إلى القاعات التى كانت تهيأ فى جدرانها طاقات لوضع الأوانى الخزفية الجميلة .

أما القصور فى الأندلس وبلاد المغرب فقد كان معظمها آية فى العظمة والسعة وجمال العقود ودقة الزخارف الجصية التى تزين بها الأعمدة وتيجانها فضلا عن الأرضية الجميلة من الفسيفساء والسقوف الجميلة من الخشب المحفور والمزين بالنقوش البديعة . وقصر الحمراء فى مدينة غرناطة يكاد يكون أبدع القصور الإسلامية على الإطلاق ( شكلى ٢٩و٣٠ ).

وقد أسفرت الحفائر التى قامت بها بعض الهيئات العلمية فى أنحاء البلاد الإسلامية — ولا سيما فى سامرا بالعراق ، والفسطاط بمصر ، ومدينة الزهراء بالأندلس — عن كشف أطلال بعض البيوت القديمة . وظهر أن معظم هذه البيوت قد لوحظ فى تصميمها موافقتها لجو البلاد وللعادات الشرقية ، فكانت حرمة الدار مكفولة ، ومن فى ظاهر الدار لا يستطيع رؤية من فى داخلها . وكانت فى معظم البيوت فسقية ( شكل ٣١ ) وحديقة ، وكان بعض تلك البيوت متينة البناء حتى كتب المؤرخون أن بيوت الفسطاط كانت مكونة من عدة طبقات .

وفى عهد المماليك والأتراك كانت البيوت الكبيرة فى القاهرة تشمل طابقا أرضيا للرجال ( سلاملك ) وطابقا علويا للحريم ( حرملك ) وكان يلاحظ فى تصميم الدار أن تطل القاعات الرئيسية على الجهة البحرية لتستقبل النسيم . ولا ريب فى أن هذه القاعات كانت فى منازل الأغنياء آية من أيات الفن الجميل بما فيها من شبابيك من الجص المخرم والمحلى بالزجاج المختلف الألوان ، ومن أرضية من الفسيفساء الدقيقة ورفوف من الخشب المزخرف توضع عليها الزهريات والأوانى الخزفية والمعدنية . وكانت المشربيات أهم ما يزين وجهات البيوت والقصور فتلطف شدة الضوء وتدخل النسيم وتمكن النساء من رؤية ما يحدث من الخارج بدون أن يراهن أحد . وكانت النوافذ المتسعة فى القاعات تطل على صحن الدار ، أما النوافذ المطلة على الشارع فكانت صغيرة ومرتفعة . وكان يطل على صحن البيت أو الحوش «تختبوش» أو مقعد

يجلس فيه رب الدار فى الصيف . ولعل أهم أجزاء الدار « القاعة » الكبرى فى الطابق العلوى وهى غرفة مستطيلة تنقسم إلى ثلاثة أقسام أوسطها مربع وأرضيته منخفضة عن أرضية الجزئين الآخرين وسقفه أعلى من سقفيهما ، ويسمى هـذا الجزء الاوسط « درقاعة » ، بينما يعرف الجزءان الآخران باسم الإيوانين أو الليوانين . وكان سقف الدرقاعة فى معظم الأحيان منورا أو « شخشيخة » محلاة بالقمارى ، أى المنافذ الجصية المزينة بتفاريغ تكوّن فى مجموعها أشجاراً أو رسوما بنائية أو زهريات أو كتابات وتغطى هذه التفاريغ بالزجاج المختلف الألوان . وكانوا يكسون أرض الدرقاعة بالفسيفساء الرخامية الجميلة ، كما كانوا أحيانا يتخذون فى وسطها فسقية وفى أحد أركانها سفة أى رفا من الرخام الفسيفساء محمولة على أعمدة صغيرة من الرخام وعقود مزينة بالفسيفساء أيضا . بل إن جدران القاعة كانت تكسى بالفسيفساء إلى ارتفاع مترين أو أكثر . وكان الإيوانان يسقفان بالخشب المذهب والمزخرف بالرسوم الملونة ، ويحده من أسفل إزار خشبى تنقش عليه الآيات القرآنية أو الحكم أو أبيات الشعر . وكانت القاعة غنية بالخزانات الخشبية المثبتة فى جدرانها ، والتى تشهد أبوابها بإبداع الصناع المسلمين فى تجميع الخشب وزخرفته بالأشكال والرسوم الهندسية والنباتية الدقيقة .

ومن أمثلة البيوت الأثرية التى لا تزال قائمة فى القاهرة منزل محمد بن الحاج سالم الجزار المعروف باسم « بيت الجريدلية » بجوار الجامع الطولونى ، ثم منزل جمال الدين الذهبى بحارة خشقدم ، وبيت الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى المعروف ببيت السحيمى ، وترجع كلها إلى القرن الحادى عشر الهجرى ( السابع عشر الميلادى ) .

# العمائر الدينية فى الطراز الأموى

عرفنا كيف قامت فى الأقاليم الإسلامية المختلفة وفى عصور التاريخ الإسلامى الطويل طرز فنية منوعة فى جزئياتها ، متشابهة فى مجموعها . فالتنوع فى الجزئيات راجع إلى اختلاف الأساليب الفنية القديمة فى كل إقليم . وإلى افتراق المؤثرات الخارجية على الفنون الأقليمية وإلى تطور هذه الفنون بمرور الزمن وتغير الأسرات الحاكمة . أما التشابه فى المجموع فأساسه الاشتراك فى العقيدة الإسلامية التى جعلت المسلمين إخوة وقضت على معظم الفروق فى الأجناس والأوطان . وأساسه كذلك انتشار القرآن فى العالم الإسلامى باللسان العربى المبين ، وسيادة الخط العربى بين سكان الأمم الإسلامية ، ونظام المجتمع فى ديار الإسلام وما كان يميزه من الحج والرحلات وتبادل الفنانين ونقل السلع والتحف من إقليم إلى آخر

وعرفنا أن أول تلك الطرز الفنية وأقدمها الطراز الأموى . ازدهر فى عصر بنى أمية فى القرنين الأول والثانى بعد الهجرة ، وكان « طراز امبراطوريا » شمل ديار الإسلام كلها . ثم قامت الدولة العباسية ، ولـكن لم تدخل الأندلس فى نطاقها وقامت فيها دولة أموية غربية، ظلت تحكمها إلى سنة ٤٢٢ هـ ( ١٠٣١ م ) وكان الفنيون الأندلسيون فى عصرها يحتفظون بمعظم الأساليب الفنية التى عرفها المسلمون فى عصر الدولة الأموية الشرقية

وقد كان استيلاء بنى أمية على الخـلافة وانتقال عاصمة الدولة الإسـلامية من المدينة والـكوفة إلى دمشق خاتمـة لعصر الخلفاء الراشدين ، الذى غلب فيه على المسلمين تجنب البذخ والترف ، وأصبح الخليفة الأموى أشبه شىء بملك أو امبراطور يسيطر على دولة مترامية الأطراف ، ويعتز بجنسه العربى وبملـكه وبأسرته اعتزازه بالإسـلام الذى استطاع العرب بفضله تأسيس دولتهم العظيمة .

وعاش الأمويون فى الشام ، حيث ازدهرت من قبلهم مدارس من الفنون الهلنستية والمسيحية الشرقية ، والتى تأثرت ببعض الأساليب الفنية الساسانية بحكم الجوار . وطبيعى أن المسلمين فى سورية وفلسطين تأثروا بالعمائر المسيحية التى شاهـدوها ، وبدأوا يفكرون فى تشييد مساجد توازى فى العظمـة كنائس المسيحيين ، ويتخذون من الطرف والتحف الفنية ما يتفق وعظمة ملـكهم الجديد . وكان جل اعتماد المسلمين فى البـداية على الصناع والفنيين من المسيحيين السوريين والقبط . وكان هؤلاء أساتذة المسلمين فى هذا الميـدان ، ونشأ على يد الجميع الطراز الأموى فى الفنون الإسلامية ونقل القواد والولاة وأتباعهم أصول

هذا الطراز من الشام إلى سائر الأقاليم الإسلامية ، فتأثرت بها الأساليب الفنية القديمة فى تلك الأقاليم . والحق أن الأساليب الزخرفية فى الشرق الأدنى قبيل الإسلام بلغت غاية تطورها على يد المسلمين فيما نسميه الطراز الأموى . وذلك بفضل النظام الذى عرفه العالم القديم باسم الليتورجيا Leiturgia ، وقوامه فى الإسلام التزام أقاليم العالم الإسلامى بتقديم الصناع والفنيين ومواد الصناعة إلى الحكومة المركزية للقيام بما تريده من الأعمال الفنية الجليلة .

وقد عنى الأمويون بتجديد بعض المساجد التى أنشئت فى عصر الخلفاء الراشدين مثل جامع البصرة ، وجامع الكوفة وجامع عمرو والحرم النبوى فى المدينة . ولكن ازدهار فن العمارة ظهر على يدهم فيما شيدوه من مساجد جديدة ، كالجامع الأموى فى دمشق والمسجد الأقصى وقبة الصخرة فى بيت المقدس وجامع الزيتونة فى تونس وجامع سيدى عقبة فى القيروان على أن هذه المساجد الجديدة قد دخل عليها من الإضافة والتعديل والتجديد ما غيّر معالمها الأولى إلى حد كبير .

ولم تكن المساجد التى شيدت فى عصر النبى والخلفاء الراشدين ترمى إلى أكثر من جمع المصلين فى مكان واحد . فكان المسجد الذى بناه النبى فى المدينة مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جدران من الآجر والحجر ، وعلى جزء منها سقف من جريد النخل تغطيه طبقة من الطين ، ويستند إلى عدد من جذوع النخل [1] . وقد زاد عمر بن الخطاب فى هذا المسجد ، وجدده عثمان بن عفان ، ولكن العمارة الكبرى التى جعلته مثالا للمساجد فى العصور التالية هى التى تمت على يد الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك نحو سنة ٨٨ هـ ( ٧٠٧ م ) . وقد أشار إليها البلاذرى فى فتوح البلدان بقوله : « ثم لم يحدث فيه شىء إلى أن ولى الوليد بن عبد الملك بن مروان بعد ابيه فكتب إلى عمر بن عبد العزيز وهو عامله على المدينة يأمره بهدم المسجد وبنائه ، وبعث إليه بمال وفسيفساء ورخام وثمانين صانعا من الروم والقبط من أهل الشام ومصر ، فبناه وزاد فيه » .

ولما بدأت الفتوح الإسلامية أسس العرب فى العراق ومصر مدنا جديدة وشيدوا فيها مساجد بسيطة ، كما فعلوا فى البصرة والكوفة والفسطاط . أما فى الشام فكانوا يحولون

---

(١) يذهب فريق من المستشرقين وعلماء الآثار الإسلامية ، وعلى رأسهم كيتانى L. Caetani وكريزول Creswell إلى أن النبى لم يشيد فى يثرب مسجدا وإنما شيد دارا له ، لم تصبح جامعا إلا بعد أن نقل علىّ بن أبى طالب مقر الحكومة الإسلامية إلى الكوفة . ولكنا لا نرى هذا الرأى لأن الحجج التى يسوقونها لإثباته ضعيفة . راجع Creswell : Early Muslim Architecture ج ١ ص ١١ وما بعدها .

فى كل مدينة كبيرة كنيسة أو جزءا من كنيسة إلى مسجد يتخذونه للصلاة .

فمسجد البصرة كان قطعة من الأرض اختطت لهذا الغرض سنة ١٤ هـ ، ولعلها أحيطت بسور من القصب ، بنى بعد ذلك باللبن والطين وسقف بالعشب . ثم كان أول تجديد كبير فيه سنة ٤٤ هـ ( ٦٦٥ م ) على يد زياد عامل معاوية بن أبى سفيان على البصرة ، فقد بناه بالآجر والجص وسقفه بخشب الساج ، واتخذ له أعمدة من حجر نحتها من جبل الأهواز .

أما مسجد الكوفة فقد بنى سنة ١٧ هـ ، وكان قطعة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها خندق عوضا عن الجدران . وكان له سقف يقوم على عمد من الرخام جلبها المسلمون من قصر فارسى قديم فى إقليم الحيرة . وجدد هذا المسجد أيضا على يد زياد سنة ٥٠ هـ (٦٧٠م) بإشراف مهندسين من الفرس ، والظاهر أنه صنع له أعمدة من حجر جلبه من جبل الأهواز . وكان كل عمود يتألف من عدة قطع متصلة بعضها ببعض بأسلوب فنى يذكرنا بما نعرفه اليوم فى « الأسمنت المسلح » . وقد كتب الطبرى فى هذا الصدد : « ولما أراد زياد بنيانه دعا ببنائين من بنائى الجاهلية ، فوصف لهم موضع المسجد وقدره وما يشتهى من طوله فى السماء . وقال : اشتهى من ذلك شيئا لا أقع على صفته . فقال له بناء قد كان بناء لكسرى : «لا يجىء هذا الا بأساطين من جبال أهواز ، تنقر ، ثم تثقب ، ثم تحشى بالرصاص وبسفافيد الحديد ، فترفعه ثلاثين ذراعا فى السماء ثم تسقفه » .

أما جامع عمرو فى الفسطاط فقد بناه فاتح مصر سنة ٢٠ هـ مستطيل الشكل ، له سقف من الجريد على ساريات من جذوع النخل ، ولكن زيد فى بنائه وجدد عدة مرات فى العصر الأموى ، وبنيت له على يد الوالى مسلمة بن مخلد أربع صوامع فوق أركانه الأربعة . وكانت أول ما عرف من المآذن فى مصر . ثم أعاد الوالى قرة بن شريك بناء جامع عمرو سنة ٩٢ هـ ( ٧١١ م ) ، وأحدث فيه المحراب المجوف . والواقع أن المساجد الأولى لم تكن لها مآذن ولا منابر ولا مقصورة ولا محاريب مجوفة . أما المآذن فلم يعرفها المسلمون فى عصر النبى عليه الصلاة والسلام . وقد جاء فى « السيرة » لابن هشام أن النبى حين هاجر إلى المدينة كان الناس يجتمعون إليه للصلاة بغير دعوة ، فهم الرسول حين قدمها أن يتخذ بوقا كبوق اليهود الذى يدعون به لصلاتهم ، ثم كرهه فأمر باتخاذ ناقوس يدعى به المسلمون للصلاة كما يفعل المسيحيون ، ولكن أخبره عبد الله بن زيد بن ثعلبة أن طائفا طاف به ليلة فى منامه وزين له الدعوة إلى الصلاة بالأذان . فأقره النبى على ذلك وأمر مولاه بلالا أن يؤذن داعيا إلى الصلاة وقيل إن عمر بن الخطاب هو الذى قدم على النبى يقترح الأذان ، ولكنه رأى بلالا يؤذن ،

وعلم من النبي أن الوحى قد سبقه إلى ذلك . ومهما يكن من شىء فإن بلالا كان يؤذن من سطح بيت عال عند مسجد النبي . فأول المآذن أو الصوامع أو المنائر التى بنيت فى الإسلام هى التى أمر الخليفة معاوية مسلمة عامله على مصر أن يبنيها لجامع عمرو . وأكبر الظن أنها بنيت على مثال الأبراج الأربعة بسور المعبد الوثنى القديم فى دمشق وهو الذى يقوم مكانه الآن الجامع الأموى .

ولا ريب فى أن المسلمين استعملوا هذه الأبراج للأذان . وحسبنا أن بعض المؤلفين المسلمين — كابن قتيبة الذى كتب فى نهاية القرن السابع الهجرى(١٣ م) — سموها مآذن مع علمهم أنها بنيت قبل الإسلام . وفضلا عن ذلك فإن المآذن التى شيدها مسلمة بن مخلد لجامع عمرو كانت أبراجا صغيرة مربعة . ولا يزال هذا النوع من المآذن منتشرا فى بلاد المغرب حيث تعرف المئذنة باسم «الصومعة» . والواقع أن هذا النوع السورى من المآذن قد انتشر أيضا فى بلاد الجزيرة ، كما يتبين من مآذن حران والرقة ودياربكر . وسوف نعود للكلام على المآذن فى الفصل الذى نعقده فى الصفحات التالية للتحدث عن بعض العناصر المعمارية الإسلامية .

أما المنبر فقد اتخذه النبي من خشب الأثل بعد أن كان يخطب وهو مستند إلى جذع نخلة . وجاء فى مسند ابن حنبل أن هذا المنبر كان مقعدا ذا ثلاث درجات . والمعروف أن النبي كان يجلس على الدرجة العليا واضعا قدميه على الدرجة الثانية . ولما تولى أبو بكر صار يجلس على الدرجة الثانية . وخلفه عمر ، فكان يجلس على الدرجة الأولى واضعا قدميه على الأرض . ولكن الظاهر أن المنبر كان يعتبر فى البداية المقعد الذى يجلس عليه النبي وخلفاؤه ، فقد حدث أن عمرو بن العاص اتخذ منبرا فى جامعه بالفسطاط ، فنهاه عمر بن الخطاب عن ذلك ، وكتب إليه : «أما بعد فقد بلغنى أنك اتخذت منبرا ترقى به على رقاب المسلمين ، أو ما يكفيك أن تكون قائما والمسلمون تحت عقبك ، فعزمت عليك إلا ما كسرته». على أن هذا التحفظ لم يدم طويلا . فقد ذاعت المنابر فى العصر الأموى ، وأشار ابن دقاق فى كتاب «الانتصار لواسطة عقد الأمصار» (ج ٤ ص ٦٣) إلى منبر كان فى جامع عمرو قبل سنة ٩٣ﻫ قيل إنه منبر الوالى عبد العزيز بن مروان حمل إليه من إحدى كنائس مصر «وقيل إن زكريا ابن مرقنى ملك النوبة أهداه إلى عبد الله بن سعد بن أبى سرح وبعث معه نجاره حتى ركبه ، واسم هذا النجار بقطر من أهل دندرة» ، والواقع أن الشكل الذى صار إليه المنبر فى المساجد الإسلامية قد يكون مستمدا من المنابر المسيحية . وقد عثر كويبل Quibell فى حفائره

بدير الانبا ارميا بسقارة على منبر حجرى من القرن السادس الميلادى ، يجعلنا لا نكاد نشك فى صحة هذا الرأى . وهذا المنبر الحجرى محفوظ الآن فى المتحف القبطى بالقاهرة .

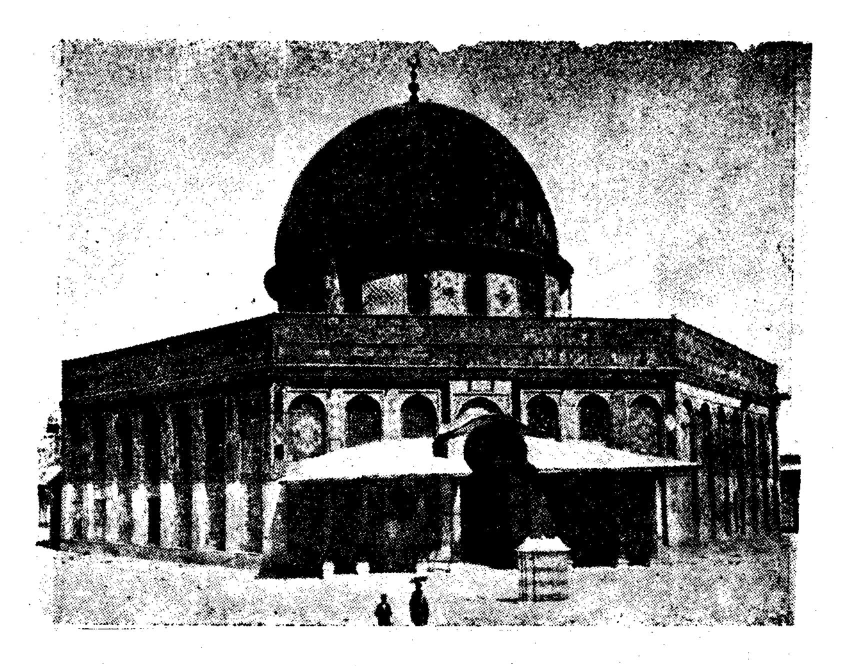
أما المقصورة فقد قيل إن أول من اتخذها عثمان بن عفان ، ولكن الأرجح أن الذى أحدثها معاوية بن أبى سفيان بعد محاولة الاعتداء عليه . واتخذها الخلفاء من بعده . وصارت على حد قول ابن خلدون فى « المقدمة » « سنة فى تمييز السلطان عن الناس فى الصلاة . وإنما هى تحدث عند حصول الترف فى الدول والاستفحال ، شأن أحوال الأبهة كلها » .

والمحراب المجوف لم يكن معروفا فى المساجد قبل عصر الوليد بن عبد الملك . فقد جاء فى كثير من المراجع العربية القديمة « أن أول من أحدث المحراب المجوف هو عمر بن عبد العزيز حين أعاد بناء مسجد النبي » . وقد مر بنا الكلام على تجديد المسجد النبوى فى عصر الوليد على يد عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة ، وأشرنا إلى إرساله صناعا من الروم[1] والقبط ، وقد جاء فى كتاب « وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى » للسمهودى أن القبط بنوا مقدم المسجد وبنى الروم جوانبه ومؤخره . فكان المحراب إذن فى الجزء الذى بناه القبط . وأكبر الظن أنه منقول عن الجزء المجوف فى الكنائس القبطية وهو الهيكل ، أو عن الحنية التى ترى فى صدر الكنيسة وتسمى فى الفرنسية abside واتجاهها فى الغالب إلى جهة الشرق ، أى جهة بيت المقدس . ومهما يكن من شىء فقد فطن كثير من المؤلفين العرب إلى أن المحراب مشتق من الكنائس ، وما لبثوا أن استخرجوا حديثاً نسبوا فيه إلى النبى عليه السلام أنه قال: « إن ظهور المحاريب التى تجعل المساجد تشبه الكنائس علامة من علامات الساعة » وكتب بعض الفقهاء فى ذلك فقال : « إن المحراب أقل أجزاء المسجد قداسة » ، بل إن السيوطى ألف رسالة سماها « إعلام الأريب بحدوث بدعة المحاريب » .

وأبدع العمائر الأموية فى الشام قبة الصخرة فى بيت المقدس والمسجد الجامع بدمشق . أما قبة الصخرة فى الحرم الشريف ، وقد كان منطقة مقدسة عند الساميين القدماء ، وظلت منزلته الدينية عظيمة عند اليهود والمسيحيين والمسلمين . وتم بناء هذه القبة سنة ٧٢ هـ (٦٩١م) على يد عبد الملك بن مروان . وهى بناء حجرى مثمن الشكل (شكل ٣٢) ، قوامه ثمينة خارجية من الجدران تليها من الداخل ثمينة أخرى من الأعمدة والأكتاف أو الأساطين . وداخل هذه الثمينة دائرة من الأعمدة والأكتاف أيضاً ( شكل ٣٣ ) . وفوق الدائرة قبة

---

(١) روى أن الوليد بن عبد الملك كتب إلى ملك الروم : « إنا نريد أن نعمر مسجد نبينا الأعظم فأعنا فيه بعمال وفسيفساء » فبعث إليه الامبراطور بأحمال من فسيفساء وبضعة وعشرين عاملا .

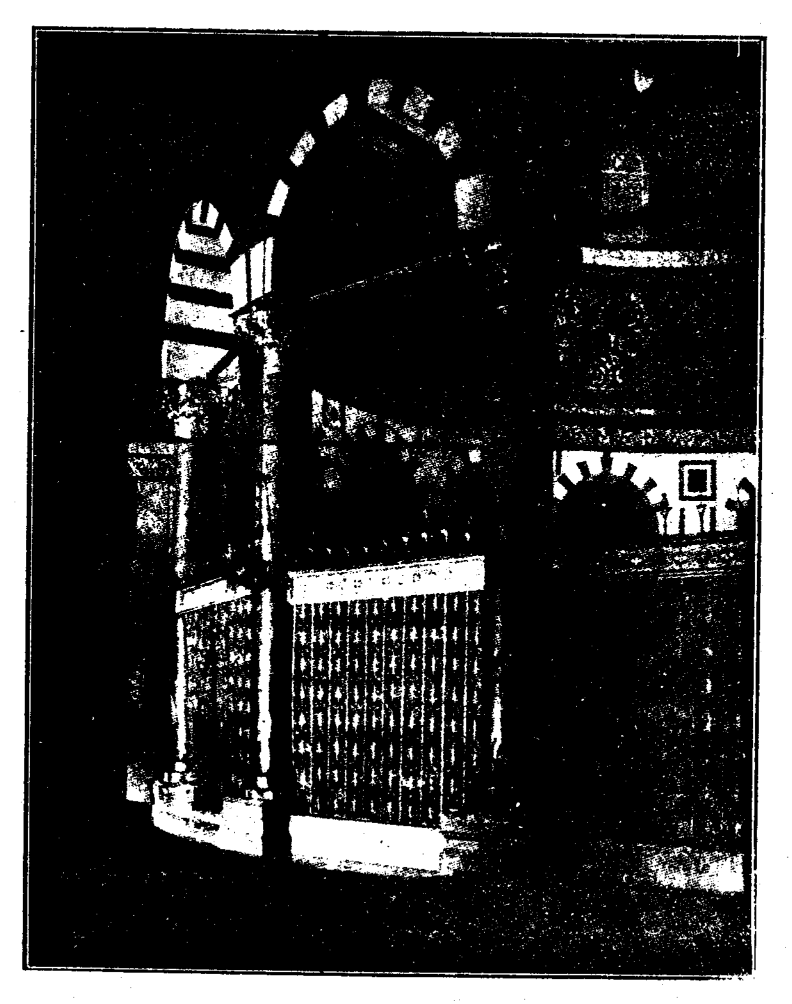


( شكل ٣٢ ) قبة الصخرة فى بيت المقدس

[ كليشيه دار المعارف ]

مرفوعة على رقبة أو اسطوانة فيها ست عشرة نافذة . والقبة من الخشب تغطيها من الخارج طبقة من الرصاص ، ومن الداخل طبقة من الجص . وضلع الثمن الخاجى طوله نحو عشرين متراً ونصف متر وارتفاعه نحو تسعة أمتار ونصف متر . وفى الجزء العلوى من كل ضلع فى هذا الثمن نوافذ ليصل منها النور إلى داخل البناء وفى الجوانب المقابلة للجهات الأربع الأصلية من الثمن أربعة أبواب ، وفى وسط هذا البناء الصخرة المقدسة التى يروى أن النبى عليه الصلاة والسلام وضع قدمه عليها ليلة المعراج ولذا يسمى البناء قبة الصخرة ، وإن كان يعرف أحيانا باسم جامع عمر ، لأن عمر بن الخطاب كان قد أقام فى موضعه مصلى من الخشب قبل أن يقيم عبد الملك بن مروان على أنقاضه البناء الحالى .

وقد كان استخدام القباب معروفا عند المسيحيين الشرقيين قبل بناء قبة الصخرة كما كان فى الشام كنائس ذات قباب فوق أبنية مثمنة الشكل . فليس غريباً أن يفكر عبد الملك بن مروان فى أن يكون للمسلمين عمائر تضارعها فى البهاء والعظمة . بيد أن اليعقوبى ( المتوفى سنة ٢٨٤ هـ ) كتب فى سبب بناء قبة الصخرة : « أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج ، وذلك أن عبد الله بن الزبير كان يأخذهم إذا حجوا بالبيعة ، فلما رأى عبد الملك ذلك منعهم من



( شكل ٣٣ ) منظر داخلي في قبة الصخرة بيت المقدس

الخروج إلى مكة ، فضج الناس وقالوا : تمنعنا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا ؟ فقال : هذا ابن شهاب الزهرى يحدثكم أن رسول الله قال : «لاتشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد : المسجد الحرام ومسجدى ومسجد بيت المقدس — وهو يقوم لكم مقام المسجد » . وهذه الصخرة التي يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة . فبنى على الصخرة قبة وعلق عليها ستور الديباج وأقام لها سدنة ، وأخذ الناس يطوفون حولها كما يطوفون حول الكعبة »[1] .

(١) يبدو أن هـذه الرواية من وضع خصوم بنى أمية ، لأن عبد الملك كان من التابعين . وغير محتمل أن يقدم مثله على تغيير شعائر الدين بتحويل الحج عن الكعبة .

ومهما يكن من شىء فإن بين التثمينتين الأولى والثانية رواقا ، وبين التثمينة الثانية ودائرة القبة رواقا آخر ، وهما للصلاة والناس يمرون فيهما حول الصخرة . وهذه الصخرة غير منتظمة الشكل . وقد كتب الأستاذ كريزول فى بحثه الوافى عن هذا البناء أن طول الصخرة ١٨ متراً من الشمال إلى الجنوب وعرضها ١٣ متراً من الشرق إلى الغرب وأقصى ارتفاع لها عن أرض البناء متر ونصف متر .

ومما تبدو فيه براعة المهندس الذى أشرف على بناء قبة الصخرة أنه عمل على أن يكون فى دائرة دعامات القبة لفت بسيط ، فتجنب بذلك أن تحجب الأعمدة الواقعة أمام الرائى الأعمدة الأخرى المقابلة لها فى الطرف الآخر ، واستطاع من يدخل القبة من أى باب من أبوابها أن يرى جميع ما بها من الأعمدة والأكتاف ، سواء منها ما كان أمامه تماماً وما كان فى الجهة المقابلة .

والأقواس الداخلية فى البناء نصف دائرية ، ومثلها أقواس فتحات النوافذ . والأعمدة المستخدمة فيه قديمة جلبت من عمائر قديمة فاختلفت فى طراز أبدانها وتيجانها ، واستعملت الروابط الخشبية الضخمة لربط هذه التيجان بعضها ببعض لتزيد قوة احتمال الأقواس ومقاومتها لهزات الزلازل .

وكان الجانب الخارجى من جدران البناء مغطى بالفسيفساء التى استبدلت بها سنة ٩٥٢ هـ (١٥٤٥ م) على يد السلطان سليمان القانونى لوحات من القاشانى ولا تزال قبة الصخرة غنية بزخارف الفسيفساء التى تزين كثيراً من أجزائها الداخلية . وقوام هذه الزخارف رسوم الأشجار والفاكهة والأوانى التى تخرج منها الفروع النباتية ، ورسوم الأهلة والنجوم[(١)] .

وفى قبة الصخرة كتابة كوفية يبلغ طولها نحو ٢٤٠ مترا بالفص المذهب على أرض زرقاء داكنة فى الزخارف الفسيفسائية التى تحلى الجزء العلوى من التثمينة الداخلية ، وقوام هذه الكتابة آيات قرآنية ، ولكنها تضم أيضا عبارة تشير إلى تاريخ إنشاء هذا البناء . ونصها : « بنى هذه القبة عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين فى سنة اثنتين وسبعين » . ولكن اسم الخليفة المأمون وألقابه مكتوبة بخط ضيق يخالف الخط المستعمل فى سائر أجزاء الكتابة ، فضلا عن أن سنة ٧٢ لا تقع فى حكم المأمون ، بل فى حكم عبد الملك بن مروان ، وهو الذى تنسب إليه المراجع التاريخية تشييد هذا البناء . ويتبين من ذلك أن تغييرا حدث فى هذه الكتابة فى عهد المأمون ، ولكن الصانع فاته أن يغير التاريخ بعد أن غير الاسم .

---

(١) راجع تعليقاتنا الفنية فى كتاب « التصوير عند العرب » لأحمد تيمور باشا ص ١٤١

ولا ريب فى أن لقبة الصخرة مكانة ممتازة بين العمائر الإسلامية ، بل إنها تفوق عند معظم مؤرخى الفنون سائر المبانى الإسلامية فى الجمال والفخامة والرونق وإبداع الزخرفة ، وتمتاز عنها ببساطة التصميم وتناسق الأجزاء ودقة النسب . ومع ذلك كله فإن هذا الشكل المثمن لم يظهر ثانية فى تصميم الجوامع الإسلامية ، وظلت قبة الصخرة فريدة فى عمارتها ، لأن تصميمها كان ملائما كل الملاءمة ليحيط بالصخرة المقدسة فى الحرم الشريف . فى حين كانت الجوامع المستطيلة ذات الصحن المفتوح أوفق للعبادة الإسلامية ، فاتخذها المسلمون واحتفظوا بها قرونا طويلة . وطبيعى أن العناصر الفنية فى قبة الصخرة تشهد بتأثر العمارة فى فجر الإسلام بالأساليب الفنية التى كانت تسود فى سورية وبيزنطة والدولة الرومانية .

* * *

أما المسجد الجامع فى دمشق فقد شيده الوليد بن عبد الملك بين عامى ٨٨ و٩٦ هـ (٧٠٧/٧٢٤ م) واستقدم له الصناع والعمال من شتى البلاد الإسلاميه ، بل روى أنه كتب إلى ملك الروم يطلب منه أن يوجه إليه مائتى صانع من بلاده ، وأن ملك الروم أجابه إلى ماطلب .

ويقوم هذا المسجد فى منطقة مقدسة من معبد وثنى قديم ، كان لها برج مربع فى كل ركن من أركانها الأربعة . وقد استعملها المسلمون للأذان ، ولا تزال إحداها قائمة فى الركن الجنوبى الغربى . وكان المسيحيون قد شيدوا فى هذه المنطقة كنيسة قبل الفتح الإسلامى ، وقد هدم الوليد هذه الكنيسة وشيد الجامع . فلا صحة لما يزعمه بعض مؤرخى الفنون من أن بيت الصلاة فى المسجد الحالى هو كنيسه القديس يوحنا التى قسمها المسلمون بينهم وبين المسيحيين بعد فتح دمشق .

ويتألف المسجد من صحن كبير مستطيل الشكل وإيوان رئيسى طوله ١٣٦ مترا وعمقه ٣٧ مترا (شكل ٣٤) . وفى هذا الايوان ثلاث بلاطات أو أروقة أو ثلاثة صفوف من الطارات موازية للقبلة ومحمولة على أعمدة رخامية وفوقها أقواس أصغر منها . وفى وسط هذه البلاطات أو الأروقة بلاطة معترضة تقسمها قسمين ، وتقوم فوقها قبة حجرية أضيفت فى عصر متأخر وفى طرفها ، أى فى وسط الجدار الجنوبى للإيوان ، يرى المحراب . وارتفاع هذه البلاطات بأقواسها الكبرى والصغرى زهاء خمسة عشر مترا ، ولكن ارتفاع البلاطة المعترضة يصل إلى ثلاثة وعشرين مترا . ولهذه الأروقة كلها اسقف على هيئة « الجملون » وتحيط بالصحن أروقة أخرى تحدها أقواس محمولة على دعائم . وبعضها مدبب قليلا وبعضها



( شكل ٣٤ ) واجهة الايوان الرئيسى فى المسجد الجامع بدمشق
[ كليشيه دار المعارف ]

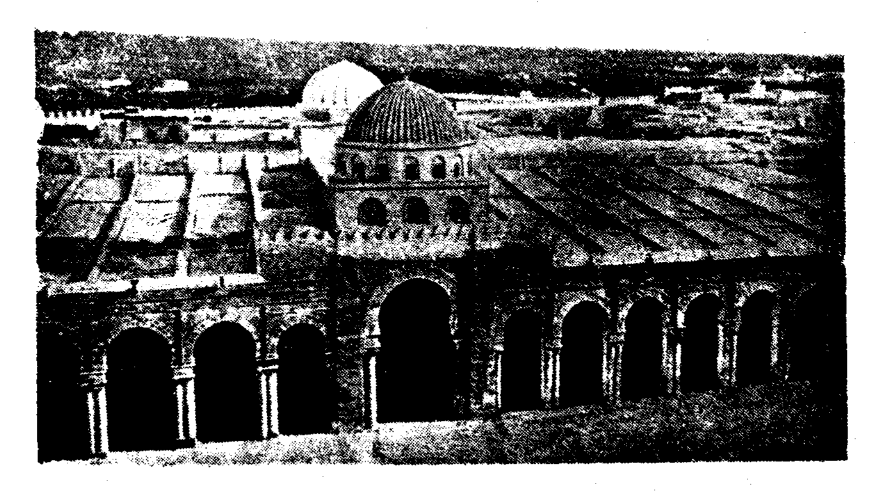
يشبه حدوة الفرس . وفوق هذه الأقواس أو العقود صف من النوافذ مستطيلة الشكل تقريبا ولكن جزءها العلوى نصف دائرى . وتقع كل نافذتين منها على عقد من العقود . وفوق الأروقة الشمالية والجانبية سقف خشبى منحدر .

وقد كان المسجد فى وقت من الأوقات مفروشا بالمرمر وكانت جدرانه مغطاة بلوحات من الرخام إلى ارتفاع قامة الإنسان ، وفوق هذه اللوحات زخارف من الفسيفساء الملونة والمذهبة . ولا يزال جزء كبير من هذه الفسيفساء باقيا فى الرواق الغربى[1] .

ومن المحتمل أن يكون تصميم الجامع الأموى متأثرا بنظام الكنائس السورية ، وأن تكون واجهة رواق القبلة تشبه واجهة القصور البيزنطية ، وأن يكون الباعث على إدخال البلاطة المعترضة فى هذا الرواق الرغبة فى إظهار أهمية المحراب الذى تنتهى به هذه البلاطة . وفى هذا الجامع بضع نوافذ من الرخام ، فيها أقدم نماذج من الزخارف الهندسية فى الإسلام .

والحق أن هذا المسجد درة فى تاج العمارة الإسلامية ، ولكن المقام لا يتسع هنا لتفصيل الكلام عليه ، فحسبنا أن نرجع القارئ إلى ما كتبه عنه الأستاذ كريزول فى كتابه Early

(١) راجع تعليقاتنا الفنية فى كتاب « التصوير عند العرب » لأحمد تيمور باشا ص ١٤٠ و٢٤٤ — ٢٤٧



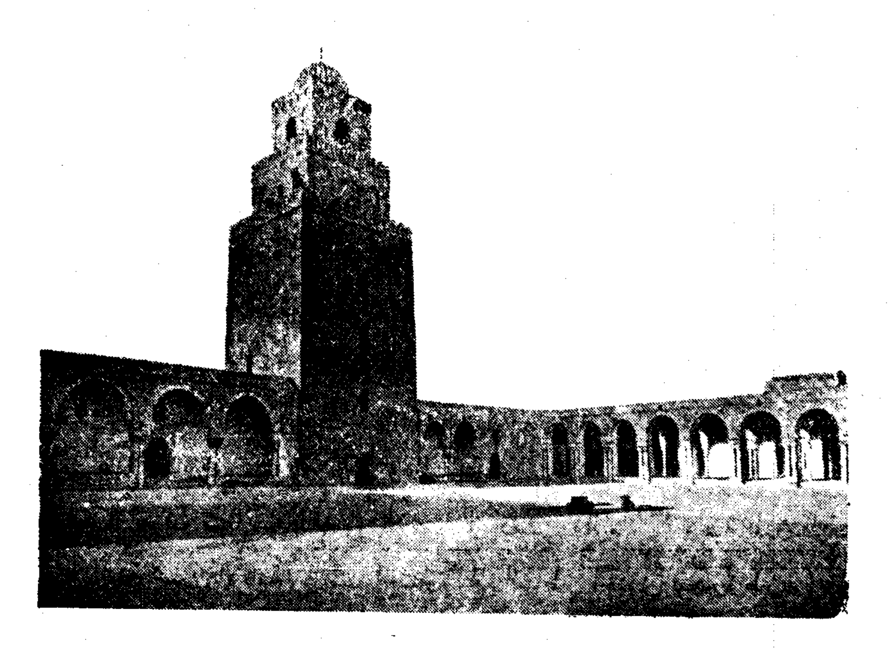
(شكل ٣٥) واجهة رواق القبلة فى مسجد سيدى عقبة بالقيروان
[كليشيه دار المعارف]

Muslim Architecture وما جاء عنه فى « مسالك الأبصار » للعمرى .

أما المسجد الأقصى فى الحرم الشريف ببيت المقدس فقد بني على يد عبد الملك بن مروان ، ودخل فيه إذ ذاك بناء كنيسة قديمة ، وكان قوامه أروقة موازية للقبلة ، ويعترضها رواق عريض . ولكن الحق أن بناء هذا المسجد قد حدث فيه من التعديل والتجديد والزيادة منذ العصر العباسى ما يجعلنا لا نعتبره مثالا صادقا للعمارة فى الطراز الأموى .

ومن المساجد التى تشبه فى تخطيطها الجامع الأموى فى دمشق جامع الزيتونة فى تونس ومسجد سيدى عقبة فى القيروان . وقد بنى الأولى على يد ابن الحبحاب عامل بنى أمية سنة ١١٤ هـ (٧٣٢ م) ولكن أعيد بناؤه فى عصر الدولة الأغابية . وبوائك هذا الجامع قوامها أقواس مرتفعة ارتفاعا يقلل من جمالها وقائمة فوق عمد قديمة ، وفوق التيجان كتل خشبية تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية

أما جامع القيران فقدن بدأ فى بنائه عقبة بن نافع سنة ٥٠ هـ (٦)م٠٨ .ثم هدم وأعيد بناؤه نحو سنة ٧٦ هـ (٦٩٥ م) ثم زيد فيه بأمر الخليفة هشام بن عبد الملك سنة ١٠٥ هـ . وجدد بعد ذلك وأضيف إليه بعض زيادات . ولكن جزءا كبيرا من بنائه الحالى يرجع إلى عصر هشام . وأعمدة هذا الجامع وتيجانه مجلوبة من آثار قديمة ، وهو يمتاز بأقواسه وببلاطة معترضة فى وسط إيوان القبلة تقوم فوقها قبتان (شكل ٣٥) ، كما يمتاز بمئذنته البرجية الشكل .



( شكل ٣٦ ) الصحن والمئذنة فى مسجد سيدى عقبة بالقيروان
[ كليشيه دار المعارف ]

والطابقان الأول والثانى فى هذه المئذنة يرجعان إلى عصر هشام ، أما الطابق العلوى فيرجح أنه أضيف إليها بعد القرن الخامس الهجرى ( شكل ٣٦ ) .

ومن العمائر الوثيقة الصلة بالطراز الأموى جامع قرطبة الذى بدأ تشييده سنة ١٦٩ هـ (٧٨٥ — ٧٨٦ م) ثم زيدت مساحته إلى الضعف فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) وكان له رواق طويل يضم إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك ، قوام كل منها عشرون عمودا منقولة من العمائر القديمة . وكانت تعلو هذه العمد عقود على هيئة حدوة الفرس ، ولكن ارتفاعها كان لا يناسب مساحة الرواق فشيد صف ثان من العقود فى مستوى أعلى من مستوى العقود الأولى . وتصله بهذه العقود الأولى أعمدة صغيرة ( شكل ٣٧ ) . ويمتاز هذا الجامع بقبلته المزينة بزخارف من الفسيفساء الجميلة .

وهكذا نرى أن فن العمارة الاسلامية ولد فى عصر بنى أمية ، ولكنه نما وترعرع سريعا فكانت من آثار الطراز الأموى عمائر يبدو فيها أن المسلمين أفادوا من فتوحاتهم ووحدوا كثيراً من العناصر الفنية فى أجزاء دولتهم ، وألفوا منها طرازا ممتازا .

# القصور الأموية فى شرق الأردن

عرفنا فى الفصل السابق أن المسلمين وجدوا فى البلاد التى فتحوها صناعا مهرة فى فن البناء ، فأقبلوا على الإفادة من جهودهم . ولما اتسعت الامبراطورية الإسلامية ، ظهر الطموح إلى الأبنية الضخمة الفاخرة فشيد المسلمون فى عصر عبد الملك بن مروان قبة الصخرة فى بيت المقدس ، ثم شيد الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك المسجد الجامع بدمشق .

ومما نلاحظه فى العمارة الإسلامية بوجه عام أن المسلمين لم يعنوا بتشييد نصب تذكارية لتخليد ذكرى انتصاراتهم الحربية(١) ، كما فعل الرومان وغيرهم ، فالأمويون لم يخلفوا أى عمائر من هذا الطراز مع سعة فتوحاتهم وعظم انتصاراتهم .

ولسنا نعرف شيئا عن القصور الأموية فى دمشق والرملة(٢) وبقية المدن التى كان خلفاء بنى أمية يحبون الإقامة فيها مثل الصنبرة (على الشاطئ الجنوبى لبحيرة طبرية ) ، وكان معاوية ومروان يشتوان بها ، ومثل حوارين وأذرعات وقد أحب الإقامة فيها يزيد بن معاوية ، ومثل الجابية وقد فضلها عبد الملك بن مروان على غيرها ، ومثل أسيس فى الجنوب الشرقى من دمشق ( واسمها الآن تل سيس ) ، وقد أقام بها الوليد بن عبد الملك .

والعمائر الأموية فى بادية شرق الأردن تكاد اليوم تكون كلها خرابا(٣) ، لم يبق منها إلا أطلال متفرقة ، اللهم إلا قصير عمرة وحمام الصرخ وقصر المشتى .

أما قصير عمرة فقصر صيد صغير على بعد خمسين ميلا شرقى عمان (شكل ٣٨)، يضم قاعة استقبال مستطيلة الشكل ذات عقدين يقسمانها إلى ثلاثة أروقة ، لكل رواق منها سقف من قبو نصف دائرى ، ويتصل الرواق الأوسط فى الجهة الجنوبية بحنية كبيرة ، على جانبيها غرفتان صغيرتان بدون نوافذ . وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام من ثلاث قاعات صغيرة : الأولى

---

(١) بل إننا لا نعرف إلا مثلا واحداً للنصب التذكارية فى الإسلام : ذلك هو البناء المسمى مشهد النصر ، وقد شيده السلطان المملوكى الظاهر بيبرس فى الساحة التى انتصر فيها المماليك على المغول فى عين جالوت ( راجع كتاب السلوك للمقريزى ج ١ ص ٤٤٦ ) . أما المساجد التى شيدت تخليدا لذكرى شهيد وشهداء فإننا نفضل اعتبارها من العمائر الدينية .

(٢) اتخذها سليمان بن عبد الملك مقرا للخلافة بين عامى ٩٦ و ٩٩ هـ ( ٧١٥ و ٧١٧ م ) .

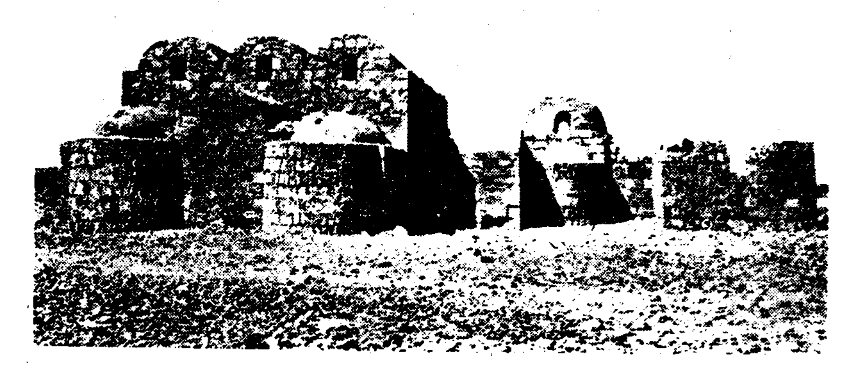
(٣) تعد بادية شرق الأردن متحفا كبيرا يضم كثيرا من العمائر التى لا تزال أطلال بعضها قائمة حتى اليوم ، والتى ترجع إلى حضارة الرومان والنبط والأمويين . وبينها القلاع والكنائس والقصور والحمامات والمدرجات بل إن بينها مدينة نبطية كاملة : هى مدينة بطرا ( الرقيم أو سَلَم ) ذات البيوت المنحوتة فى الصخر الوردى اللون .



( شكل ٣٧ ) منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة قرطبة

ذات سقف من قبو نصف دائري ، والثانية سقفها من قبوين متقابلين ، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية . وكانت جدران هذا القصر وسقوفه محلاة بنقوش دب التلف إلى معظمها ، بعد أن صورتها البعثة العلمية التي كان يرأسها الأستاذ موزل Alois Musil والتي اتيح لها أن تكشف هذا البناء لعلماء الآثار سنة ١٨٩٨ . وتضم هذه النقوش رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات ، ورسوما رمزية لآلهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ عند الإغريق ، وأخرى لبعض مراحل العمر المختلفة : الفتوة والرجولة والكهولة ؛ ورسما لقبة السماء وبعض النجوم فضلا عن البروج المختلفة ، ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية[١] . ولكن أهم نقوش هذا القصر نقشان : الأول رسم الخليفة على عرشه وحول رأسه هالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان ، ويحف به شخصان ، وكان على عقد المظلة عصابة من الكتابة الكوفية تطرق التلف إلى كثير من أجزائها ، ويستنبط من الكلمات

(١) انظر صور هذه النقوش في تعليقاتنا على كتاب « التصوير عند العرب » لأحمد تيمور باشا ، اللوحات رقم ٢ و ٣ و ٤ .



( شكل ٣٨ ) قصير عمرة فى بادية الأردن

[ كايشيه دار المعارف ]

الباقية أنها كانت تشتمل على عبارات دعائية ، أما النقش الثانى فالصورة المشهورة المعروفة باسم صورة أعداء الإسلام والتى اعتمدها علماء الآثار فى تأريخ قصير عمرة وقوام هذه الصورة ستة أشخاص ذوى ملابس فاخرة مرسومين فى صفين : ثلاثة فى الصف الأول وثلاثة فى الصف الثانى . وفوق أربعة منهم كتابة بالعربية والأغريقية لا تزال باقية . فالأول من اليسار (وهو فى الصف الأمامى ) فوقه كلمة « قيصر » بالعربية واليونانية ، والثانى ( وهو فى الصف الخلفى ) فوقه كلمة يظن أنها « لودريق » آخر ملوك القوط فى أسبانيا وقد قتل حين قضى العرب على جيشه فى معركة شريش سنة ٩٢ هـ ( ٧١١ م ) ، والثالث ( وهو فى الصف الأمامى ) فوقه كلمة « كسرا » ، فهو ملك الفرس ، والرابع ( وهو فى الصف الخلفى ) فوقه كلمة النجاشى فهو ملك الحبشة .

وقد رجح المستشرق السويسرى ڤان برشم van Berchem أن الأشخاص المرسومين فى الصف الأمامى ملوك أمبراطوريات كبيرة ، فى حين أن المرسومين فى الصف الخلفى ملوك دول صغيرة ، كما رجح أن ترتيب الأشخاص فى الصفين من اليسار إلى اليمين يقابل موقع بلادهم الجغرافى من الغرب إلى الشرق واستنبط من ذلك أن الشخص الخامس ( وهو فى الصف الأمامى ) ربما كان امبراطور الصين ( ولعل المقصود حاكم بخارى ) ، وأن الشخص السادس ربما كان أحد الأمراء الترك الذين حاربهم قتيبة بن مسلم الباهلى قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣ هـ (٧١٢ م) ، وربما كان داهر ملك السند الذى قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣ هـ حين فتح تلك الأقاليم . وذكر ڤان برشم أن هذين الأميرين والأمراء الآخرين يمكن اعتبارهم

أعداء الإسلام عامة وأعداء الوليد بن عبد الملك خاصة . وإننا نستطيع بوساطة هذه الصورة أن ننسب قصير عمرة إلى الفترة الواقعة بين معركة شريش سنة ٩٢ هـ ( ٧١١ م ) أو سقوط سمرقند سنة ٩٣ هـ ( ٧١٢ م ) ووفاة الوليد الأول سنة ٩٦ هـ ( ٧١٥ م ) .

والملاحظ فى صورة أعداء الإسلام أن تأليفها ساسانى ، وأن رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الأمام شارة من شارات الخضوع نعرفها فى النقوش الساسانية ، وأن الصورة تشبه إلى حد كبير رسمين ساسانيين فى « بيستون » و « نقش رستم » يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس . والحق أن وجود رسم كسرى فى تلك الصورة ، مع أن سقوط ملكه كان قديم العهد فى عصر بنى أمية ، يمكن تفسيره بأن الصورة كلها منقولة بشىء من التصرف عن أصل إيرانى يبدو فيه كسرى لابسا تاجا وحوله أمراء تابعون له .

ولكن طراز الصور فى قصير عمرة هلنستى بوجه عام ، كما يظهر فى رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة ، وكما يتجلى من الشبه بين الملابس والزخارف فى قصير عمرة وفى مثيلاتها ببعض الكنائس والقبور السورية الهلنستية . وأكبر الظن أن الفنيين الذين رسموا الصور فى قصير عمرة كانوا من السوريين أو الآراميين .

***

أما حمام الصرخ فقد كشفته لعلماء الآثار بعثة جامعة برنستون سنة ١٩٠٥ على بعد ثلاثة أميال إلى الجنوب الشرقى من القلعة الرومانية المعروفة باسم قصير الحلابات ، ونحو عشرين ميلا من حمام الزرقاء الواقع على طريق الحج على بعد اثنى عشر ميلا شمالى عمان . وحمام الصرخ يشبه فى تخطيطه قصير عمرة ؛ ففيه قاعة استقبال مستطيلة الشكل ، لها فى الناحية الجنوبية الشرقية حنية يحف بها غرفتان ، ولكن لكل منهما ثلاث نوافذ صغيرة وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام من ثلاث قاعات صغيرة : الأولى ذات سقف من قبو نصف دائرى ، والثانية سقفها من قبوين متقابلين ، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية . وأكبر الظن أن بعض جدران حمام الصرخ كانت محلاة بالنقوش الجميلة التى زالت آثارها تماما ، بعد أن شاهد بعضها بتلر Butler ثم موزل Musil .

ولا ريب فى أن الشبه العظيم بين حمام الصرخ وقصير عمرة يحملنا على القول بأن الأول شيد لأمير أو خليفة من بنى أمية ، ولكنه أدق فى البناء من قصير عمرة ، فضلا عن أن بعض العناصر المعمارية فيه ؛ ولا سيما العقود ، أكثر تطورا فالأرجح أنه بنى بعد قصير عمرة

بفترة قصيرة وقد نسبه الأستاذ كريزول Creswell إلى ما بين عامى ٧٢٥ و ٧٣٠ بعد الميلاد .

والمعروف أن تخطيط هذه الحمامات لم يكن جديدا فى العصر الإسلامى ، فقد كان المهندسون الذين شيدوها يسيرون على نهج عرفته الشام فى العصر المسيحى . وقد درس الأستاذ كريزول بعض العناصر المعمارية فيها ولا سيما العقود المدببة ، فأثبت أن أقدم المعروف منها يرجع إلى الشام فى القرن السادس الميلادى ، فلا وجه للقول بأن هذه العقود ظهرت لأول مرة فى إيران .

* * *

وثمت قصر صحراوى آخر ، يعرف باسم قصر خرانة ، ويقع على بعد اثنى عشر ميلا فى الجنوب الغربى من قصير عمرة . ولسنا نريد هنا أن نفصل الحديث عنه ، لأن الراجح أنه يرجع إلى ما قبل العصر الإسلامى ، على الرغم من أن على أحد جدرانه كتابة كوفية نقى من نصها :

اللهم ارحم عبدك عبد الملك بن عبيد واغفر له
ذنبه ما تقدم وما تأخر . . . . . . أعلن (     )
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . وكتب عبد الملك بن عبيد يوم
الاثنين لثلث بقين من القعدة من سنة اثنتين
وتسعين . . . . . . . . . ولله فى الدنيا والآخرة .

فلا ريب إذن فى أن قصر خرانة كان قائما سنة ٩٢ هـ (٧١٠ م) ، ولكن هذه الكتابة لا تدل على أنه أنشئ فى تلك السنة ، بل أن بعض العناصر المعمارية فيه كالعقود والأركان والأقبية حملت بعض علماء الآثار — مثل فان برشم وكريزول — على نسبته إلى ماقبل الإسلام . وقد ذكر الأستاذ مورتز Moritz أن عبد الملك بن عبيد الذى جاء ذكره فى كتابة قصر خرانة ربما كان أحد أتباع الوليد فى رحلته من الحجاز إلى الشام بعد أن زار مكة سنة ٩١ هـ .

أما قصر المشتى فبناء على بعد عشرين ميلا جنوبى عمان . وقد كشفت أطلال هذا القصر على يد ليارد Layard سنة ١٨٤٠ ثم ترسترام Tristram سنة ١٨٧٢ . على أن أعظم ما فى قصر المشتى من الناحية الفنية الزخارف المحفورة فى الحجر الجيرى فى الواجهة القبلية التى يقع بها المدخل ، وكان ارتفاع هذه الواجهة ستة أمتار . وقد لفت الأستاذ ستريجفسكى



( شكل ٣٩ ) وجهة قصر المشتى كما أعيد تشييدها فى القسم الاسلامى
من متاحف برلين

[ كليشيه دار المعارف ]

Strzygowski نظر حكومة القيصر غايوم إلى جمال هذا الأثر ، فعنى به القيصر واستطاع أن ينال هذه الوجهة هدية من السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٣ و نقلت إلى متحف القيصر فريدريك فى برلين ، حيث أصبحت نواة للقسم الإسلامى الذى نقلت إليه وتم افتتاحه فى متاحف الدولة فى برلين سنة ١٩٣٢ (شكل ٣٩) . وآخر عهدنا بها فى أغسطس سنة ١٩٣٩ ، حين أقبل الدكتور كونل مدير هذا القسم على الإشراف على تحصينها وحمايتها بالأبنية الخشبية وأكياس الرمال بوصفها من أنفس ما تحويه متاحف الدولة الألمانية . وقد علمنا منه بعد عقد الهدنة أن قنبلة من قنابل الحلفاء هدمت جزءا من هذه الوجهة ، ولكن أمكن إصلاحه إلى حد كبير .

وتقوم زخارفها فوق قاعدة منخفضة . وثمت شريط زخرفى من نبات شوكة اليهود ( كنكر . أكانتس ) ينخفض ويرتفع فيقسم الوجهة إلى مثلثات ، بعضها قائم على قاعدته والبعض الآخر قائم على إحدى زواياه . وفى وسط كل مثلث زخرفة كبيرة على شكل وردة ، فى قلبها رسوم مراوح نخيلية وكيزان صنوبر ونجوم صغيرة وأزهار لوتس . وقد كان المقصود أن تغطى مساحة هذه المثلثات كلها ببساط من الزخرفة الدقيقة المحفورة حفرا عميقا ، ولكن الواقع أن المثلثات القائمة على قاعدتها هى التى كملت زخرفتها أو كادت ، فى حين أن المثلثات

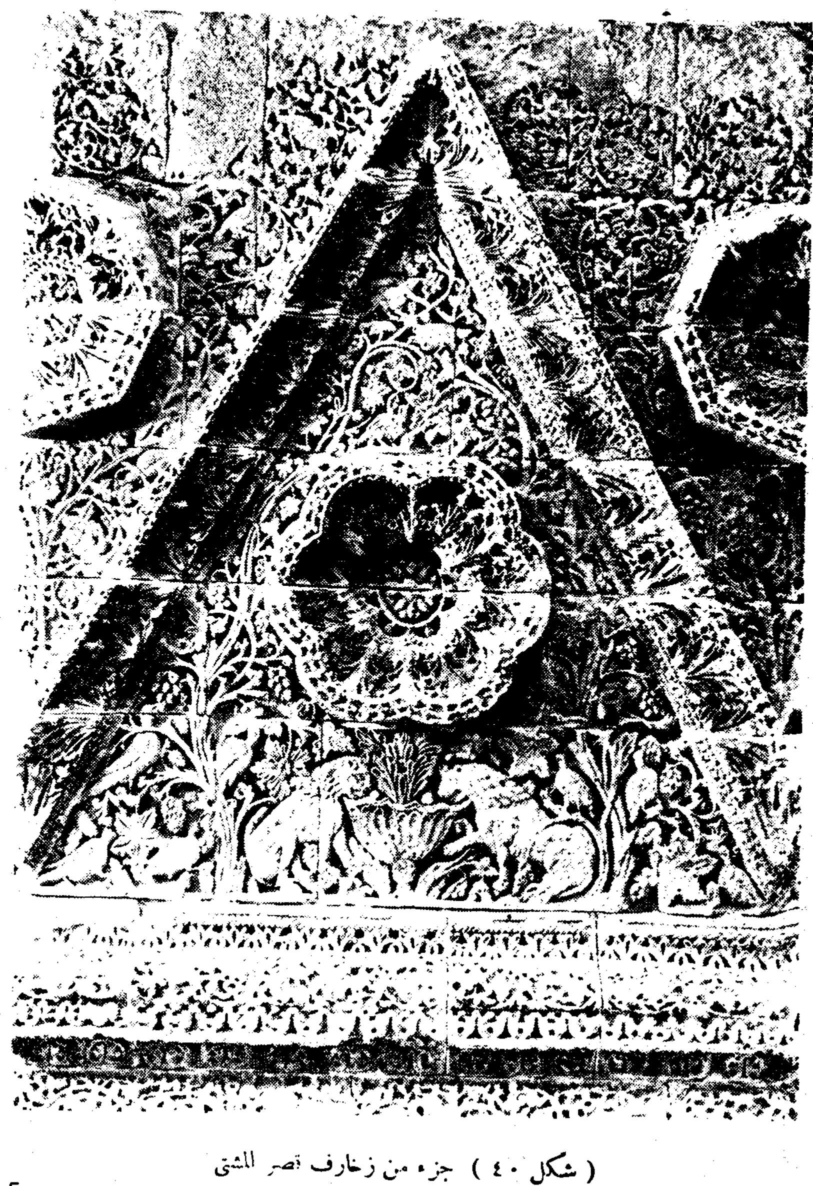
الأخرى لم تكمل ، وإنما تم من رسومها أجزاء تختلف باختلاف المثلثات . وفى طرفى كل ناحية من الوجهة ( حول المدخل ) مثلث صغير ، أى نصف مثلث من المثلثات الكبيرة . وفى كل من هذه الأربعة المثلثات الصغيرة نصف وريدة فقط .

وقصر المشتى بناء يحده سور مربع الشكل ، طول كل ضلع من أضلاعه نحو ١٤٤ مترا . وفى السور أبراج نصف دائرية ، وله مدخل فى وسط الضلع القبلى . والمساحة المحصورة بين جدران هذا السور تنقسم إلى ثلاثة مستطيلات ، المتوسط فيها أعرض من الثلثين الجانبيين ، وهو الوحيد الذى تم بناء بعض أجزائه لأن الثلثين الجانبيين لم يشيد فيهما أى بناء .

ويؤدى مدخل القصر إلى قاعة ، وتؤدى هـذه القاعة إلى بهو ، ويحف بالقاعة والبهو غرف أخرى . وخلف البهو فناء كبير . وفى شمال هذا الفناء مدخل ذو ثلاثة عقود يؤدى إلى قاعة كبيرة مستطيلة ، تنتهى بشكل ذى حنيات ثلاث يشبه ورقة «السباتى» trèfle من أوراق اللعب . وهو شكل شائع فى تخطيط الكنائس اليونانية . وعلى كل من جانبى هذه القاعة المستطيلة مجموعة من المبانى ، قوامها فناء مستطيل فى وضع عمودى على القاعة ، وفى كل من جانبى هذا الفناء ساحة عمودية عليه وحولها غرفتان مقبيتان .

وجدران القصر الداخلية وأقبيته من الآجر ، وفيه أعمدة من الرخام . أما عقوده وأركانه فمن الحجر الجيرى .

ويمكن بوجه عام أن نقسم زخارف واجهة قصر المشتى إلى أربعة أقسام لا مجال لتفصيل الكلام عليها هنا . وحسبنا أن نذكر أن عشرة من هذه المثلثات خالية من رسوم الطير والحيوان ، وفى بعضها رسوم زهور مركبة ومراوح نخيلية مجنحة ، فضلا عن الفروع النباتية وعناقيد العنب ، ونجد فى سائر المثلثات — وعددها اثنا عشر مثلثا — رسوم طيور وحيوانات خرافية وحقيقية(شكل ٤٠) . وعلى كل حال فإن الزخارف الواقعة على البرج الأيمن والجزء المستوى من الجدار المتصل به هى الخالية تماما من رسوم الكائنات الحية . وليس السبب فى ذلك واضحا، فعلماء الآثار مختلفون فى تفسير هذه الظاهرة : يرجح بعضهم أن صاحب البناء اقتنع بعد إتمام القسط الأكبر من الزخرفة بكراهية تصوير الكائنات الحية فى الإسلام ، ففضل الزخارف النباتية فى الجزء الباقى ، وذهب فريق آخر إلى أن الصناع أنفسهم ربما كانوا قبل ذلك ذميين ثم اعتنقوا الإسلام وعملوا على احترام تعاليمه فى كراهية التصوير ، ورجح آخرون أن يكون المقصود الوصول إلى تباين بين الزخارف النباتية والحيوانية يجعلها مختلفة فى كل جانب من جانبى المدخل عنها فى الجانب الآخر ، وذهب الأستاذ هرتزفلد Herzfeld إلى أن



( شكل ٤٠ ) جزء من زخارف قصر المشتى
[ كليشيه دار المعارف ]

الفرق بين الزخارف فى المثلثات المختلفة راجع إلى أن الصناع لم يكونوا من جنس واحد ، إذ اشترك فى زخرفة الوجهة صناع من سورية والعراق ومصر . ونحن لا نقر هذا الرأى لأن فيه شططا وإنكارا للوحدة الظاهرة فى الزخرفة بوجه عام . وفى رأينا أن الفرق بين الزخارف فى المثلثات المختلفة مقصود به التنويع ، إذ أنه ليس عظيما جدا بحيث يتطلب نسبة الزخرفة إلى

صناع من جنسيات مختلفة . وإذا صح أن صناعا سوريين ومصريين وعراقيين اشتركوا فى زخرفة قصر المشتى ، فليس من المحتمل أن يترك أولئك الصناع يتبع كل منهم الأساليب الفنية المتبعة فى وطنه بدون أن يخضع الجميع لمشرف يؤلف لهم طراز الزخرفة التى يناط بهم حفرها . ولسنا ننسى أن فى هذه المناسبة أن الشام كانت ملتقى تيارات مختلفة من الأساليب الفنية الهلينية والساسانية والقبطية .

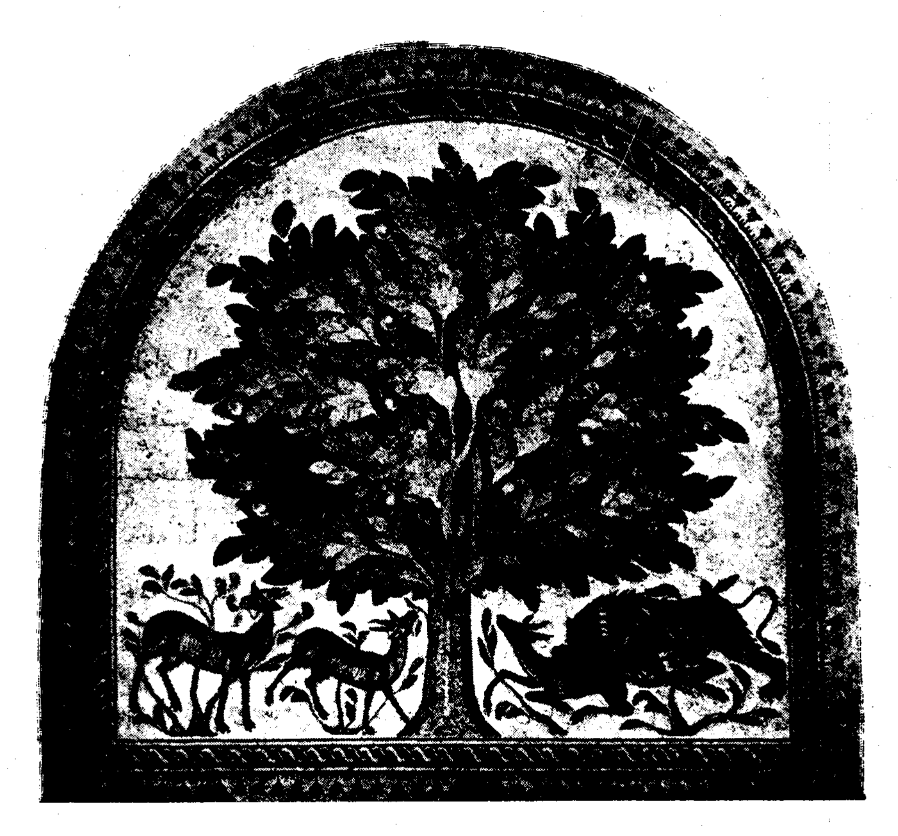
وقد قامت حول تاريخ قصر المشتى مساجلات وآراء مختلفة ، فذهب فريق من العلماء إلى أنه من آثار الملوك اللخميين فى الحيرة من القرن الرابع الميلادى ، وقال آخرون إنه من عمائر الغساسنة فى القرن السادس الميلادى ، ونسبه فريق ثالث إلى كسرى الثانى حين خضعت له البادية بين عامى ٦١٠ و ٦٢٣ م ، قبل أن يهزمه هرقل ؛ ولكن أرجح الآراء وأنضجها الآن هو أن قصر المشتى بناء أموى[١] ولا غرو فان مثل هذا البناء الضخم لم يكن ليستطيع التفكير فى تشييده إلا خليفة توافرت له الأموال الطائلة ، واستطاع أن يجمع خير العمال والصناع من أنحاء مملكته . وفضلا عن ذلك فان بعض العناصر المعمارية تؤيد نسبة قصر المشتى إلى بداية العصر الإسلامى ، ولا سيما الطوب والعقود والأقبية . ونرى كذلك أن بعض العناصر الزخرفية فى قصر المشتى تشبه زخارف قبة الصخرة . وقد وجد فى الجدار القبلى من القاعة اليمنى بعد مدخل القصر حنية يرجح أنها كانت محراباً وأن القاعة كانت مصلى القصر .

وقد ذهب الذين ينسبون قصر المشتى إلى العصر الأموى مذهبين : الأول ينسبه إلى يزيد الثانى فيما بين عامى ١٠١ و ١٠٥ هـ ( ٧٢٠ — ٧٢٤ م ) . والثانى إلى الوليد الثانى فيما بين عامى ١٢٥ و ١٢٦ هـ ( ٧٤٣ — ٧٤٤ م ) . وقد فسر أصحاب الرأى الأول ترك القصر قبل إتمامه بوفاة يزيد بعد وفاة عشيقته حبابة . أما أصحاب الرأى الثانى وعلى رأسهم الأب لامنس Lammens فقد أشاروا إلى نص جاء فى كتاب ساويرس بن المقفع ينسب إلى الوليد الثانى الشروع فى بناء مدينة لنفسه فى الصحراء ، جمع لها العمال والصناع من جميع البلاد ، ومات كثير منهم بسبب الإرهاق وقلة الماء إلى أن ثار على الوليد رجل اسمه ابراهيم ، قتله واستولى على مقاليد الأمور وأطلق العمال ، فتفرقوا قبل أن يتم البناء .

ومهما يكن من الأمر فإننا لا نستطيع أن نعرف تماما إلى أى الخلفاء الأمويين يمكننا أن ننسب قصر المشتى .

---

(١) أتى الأستاذ كريزول فى الجزء الأول من كتابه Early Muslim Architecture بكل الآراء التى قامت حول تاريخ قصر المشتى وانتهى إلى القول بنسبته إلى العصر الأموى .



( شكل ٤١ ) فسيفساء كشفتها دائرة الآثار الفلسطينية فى أطلال قصر هشام بخربة المفجر قرب أريحا .

[ كليشيه دار المعارف ]

بقى أن نشير إلى قصر الطوبة . وهو قصر أموى آخر ، تقع أطلاله على بعد ستين ميلا إلى الجنوب الشرقى من عمان ، وهو مستطيل الشكل (١٤٠٫٥٠٥ × ٧٢٫٨٥ مترا) ، ويشبه قصر المشتى فى معظم عناصره المعمارية والزخرفية ، وأكبر الظن أنه شيد فى العصر نفسه .

ولا ريب فى أن القصور التى عرضنا لها فى هذا الفصل مثال لما أفاده العرب من مدنية البلاد التى فتحوها وشاهد بما كانت عليه القصور التى شيدوها فى كثير من مدن الشام ، ولا سيما قصر الحير الشرقى فى البادية وقصر الحير الغربى الذى كشفته دائرة الآثار السورية بين تدمر وحوارين ونقلت أجزاءه إلى متحف دمشق . وقصر هشام الذى كشفت أطلاله دائرة الآثار الفلسطينية فى خربة المفجر شمالى اريحا . وقد ظهرت فى الحمام الملحق بهذا القصر أرض من الفسيفساء تعد أبدع ما نعرفه من زخارف الفسيفساء الأموية . ويمثل جزء منها شجرة رمان تحتها غزالان وأسد ينقض على فريسته ( شكل ٤١ )

# العمائر فى الطراز العباسى

تحدثنا عن العمائر الدينية فى عصر بنى أمية وعن بعض القصور التى شيدوها فى البادية . وعرفنا أن الطراز الفنى الذى ازدهر بعد سقوط بنى أمية بفترة من الزمن هو الطراز العباسى .

ويمتاز الطراز العباسى فى العمائر الإسلامية باستخدام الآجر وبالتأثر بالأساليب المعمارية الساسانية ، وبتفضيل الأكتاف أو الدعامات على الأعمدة فى حمل البوائك ، كما يمتاز أيضا بالاقبال على استخدام الجص فى كسوة العمائر .

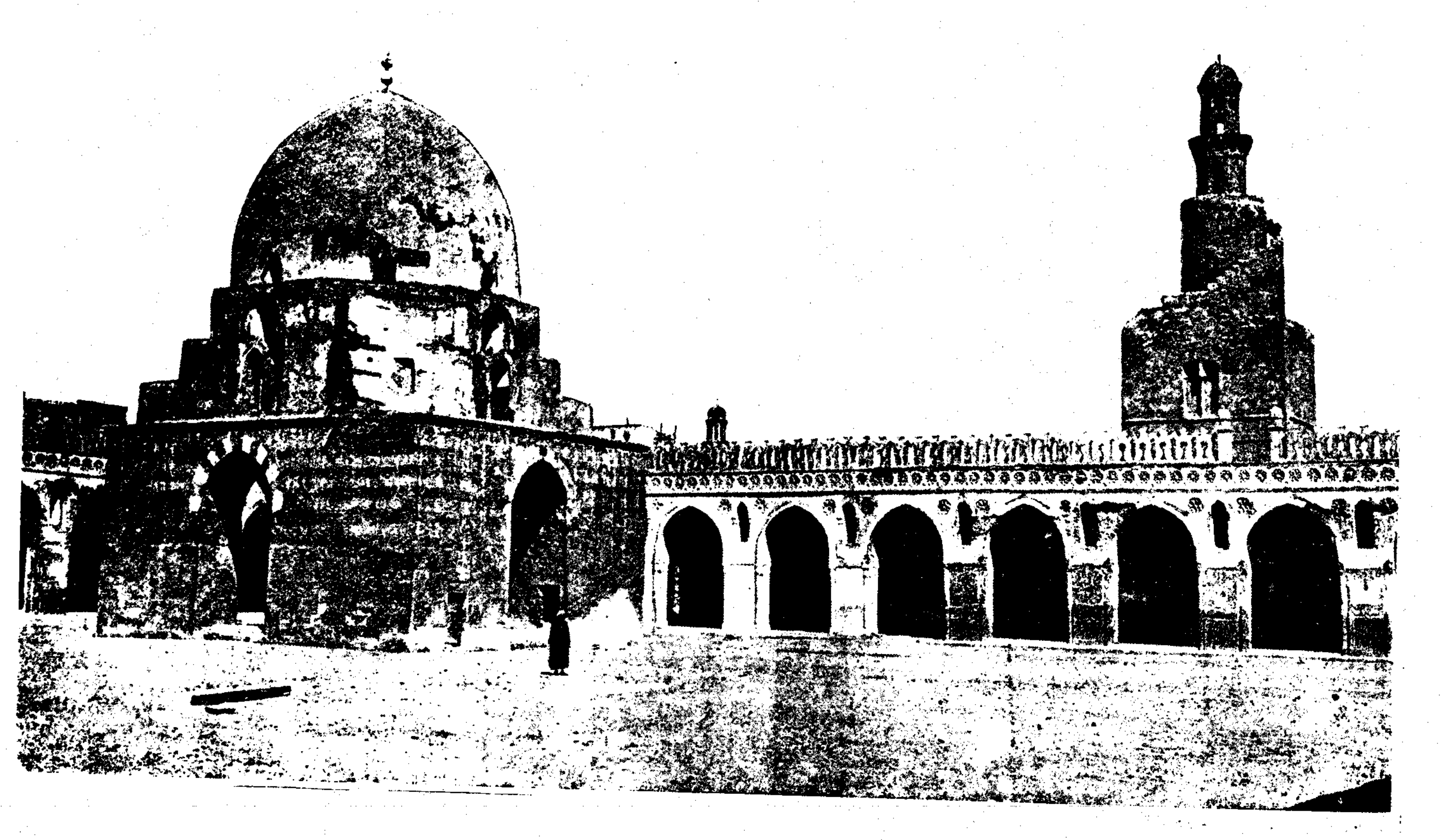
وأهم ما خلفه لنا هذا الطراز المسجد الجامع فى سامرا ومسجدا الرقة وأبى دلف ، فى العراق ، ثم جامع ابن طولون فى مصر ( شكل ٤٢ ) ، وجامع نايين ( شكل ٤٣ ) وهى بلدة تقع فى بقعة هادئة بين إصفهان ويزد فى إيران .

أما المسجد الجامع فى سامرا فقد شيده المتوكل بين عامى ٢٣٤و٢٣٧هـ (٨٤٩—٨٥٢م) ولكن لم يبق منه الآن إلا سوره الخارجى . وكان فيه رواق كبير فى اتجاه القبلة ، وأروقة أصغر حجما فى جوانب الصحن الباقية . ولهذا الجامع منارة حلزونية تسمى الملوية (شكل٤٤) وتشبه كثيرا منارة الجامع الطولونى حتى يظن أن الأخيرة منقولة عنها .

وكان المسجد الجامع فى سامرا مستطيل الشكل عظيم المساحة ( ٢٤٠ × ١٥٨ متراً ) حتى ليسع نحو ثمانين ألفاً من المصلين . وكان سقفه يقوم على أكتاف ، متصلة بها أعمدة من الرخام . وكان سوره العظيم مدعماً بأربعين برجا ، قطر كل منها نحو أربعة أمتار ونصف ، وبروزه عن الجدار متران . وأكبر الظن أن جدرانه كانت مزينة بفسيفساء من الفصوص الزجاجية .

وقد تم بناء الجامع الطولونى سنة ٢٦٥ هـ ( ٨٧٨ م ) . وهو يتكون من صحن مربع مكشوف ، وتحيط به أروقة من جوانبه الأربعة . وتقع القبلة فى أكبر هذه الأروقة . وهناك ثلاثة أروقة خارجية بين جدران الجامع وبين سوره الخارجى ، وتسمى الزيادات . والراجح أنها بنيت عندما ضاق الجامع عن المصلين . وكانت مثل هذه الزيادات موجودة فى المسجد الجامع بسامرا وفى مسجد أبى دلف بالعراق أيضاً .

وقد شيد جامع ابن طولون بآجر أحمر داكن ، وأقواس الأروقة محمولة على أكتاف



(شكل ٤٢) المنارة ووجهة الإيوان الغربي في الجامع الطولوني

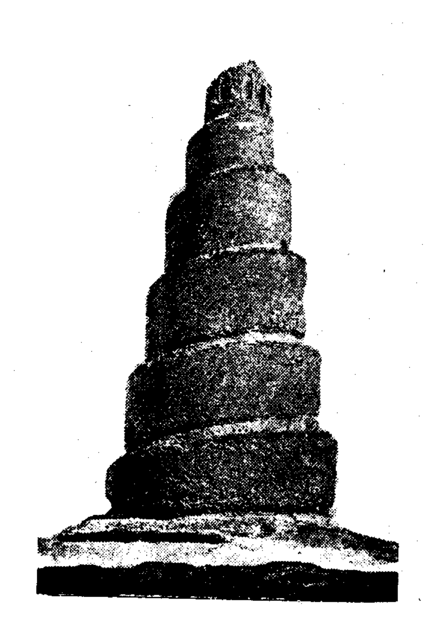


( شكل ٤٣) الزخارف الجصية فى المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع فى مدينة نايين بإيران . نحو سنة ٣٥٠ هـ ( ٩٦٠ م )

أو دعامات ضخمة من الآجر تكسوها طبقة سميكة من الجص . ولهذه الدعائم أعمدة من الآجر مندمجة فى زواياها الأربع ولكنها للزينة فحسب لأن الثقل واقع على الدعائم نفسها . ومنارة الجامع الطولونى تتكون من قاعدة مربعة تقوم عليها طبقة اسطوانية وعليها طبقة أخرى مثمنة . ( شكل ٤٢ ) وأما السلالم فمن الخارج على شكل مدرّج حلزونى . وأبنية الجامع الطولونى مغطاة بطبقة سميكة من الجص ، وعلى أجزاء كبيرة منها زخارف هندسية ونباتية جميلة مأخوذة عن الزخارف العراقية فى سامرا .

وسامرا أو سرمن رأى هى المدينة التى يتجلى فيها الطراز العباسى بأجلى مظاهره . وقد شيدت شمالى بغداد بأمر الخليفة المعتصم سنة ٢٢١ هـ ( ٨٣٦ م ) . واتخذها عاصمة للخلافة وخطت فيها القطائع لأصحاب الحرف والجنود وللقواد والكتاب وسائر أفراد الشعب . وروعى أن تكون قطائع الجند بعيدة عن الأسواق وعن قطائع أصحاب المهن المختلفة . ونمت هذه المدينة نموا سريعاً بعد أن جمع لها المعتصم من أنحاء الدولة الإسلامية البنائين وأصحاب المهن ورجال الصناعات الدقيقة وأهل الخبرة بهندسة الماء واستنباطه، وأقطعهم فيها وجعل لهم أسواقا

عامرة . وشيد المعتصم وخلفاؤه القصور فى سامرا وجعلوا فيها البساتين والبحيرات والميادين ، فبنى المعتصم قصر الجوسق . ثم شيد ابنه الواثق القصر الهارونى ، أما المتوكل فقد بنى بها قصر العروس والقصر المختار والقصر الوحيد والقصر الجعفرى .



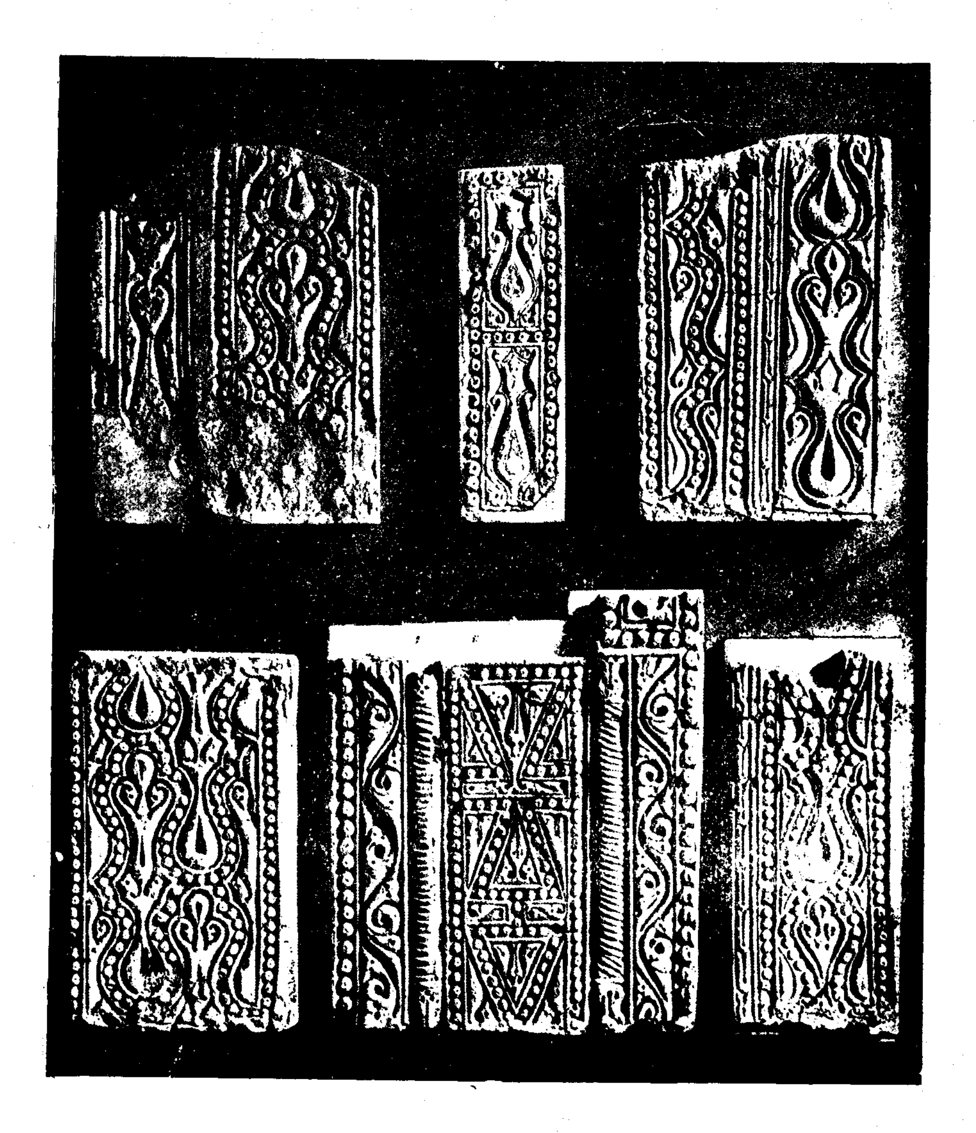
( شكل ٤٤ )
المنارة الملوية فى المسجد الجامع بسامرا
[ كليشيه دار المعارف ]

ولكن الخليفة المتوكل أراد قبل وفاته بنحو عامين أن يشيد عاصمة تنسب إليه فبنى مدينة شمالى سامرا وسماها الجعفرية . واتصل البناء بينها وبين سامرا وضواحيها . وأقام المتوكل فى قصور الجعفرية تسعة أشهر إلى أن قتل وخلفه ابنه المنتصر . ورجع الخليفة الجديد إلى سامرا فخربت الجعفرية وقصورها ، ولكن سامرا لم تعد إليها عظمتها الأولى ودب اليها الضعف فى حكم المستعين والمعتز والمهتدى . ثم شيد الخليفة المعتمد فى جانبها الشرقى قصر المعشوق . غير أنه تركها وانتقل ببلاطه وحكومته إلى بغداد سنة ٢٧٦ هـ (٨٨٩م) . وكان هذا إيذانا بخراب سامرا إذ سقطت أبنيتها الواحد بعد الآخر ولم يبق منها إلا المسجد الجامع .

وظلت سامرا قرية صغيرة حتى جذبت المنقبين عن الآثار فى بداية القرن الحالى وغدت بفضل جهودهم ميدانا لحفائر إسلامية ، غنية بما كشفت النقاب عنه من بدائع الطراز العباسى فى الفنون الإسلامية .

وأزيحت الأنقاض عن قصر الجوسق وكشف تصميم الملحقات المحيطة به ، وظهر أنه كان لهذا القصر وملحقاته مدخل واحد كبير هو « باب العامة » الذى لا تزال أنقاضه قائمة حتى اليوم . وكان يتألف من وجهة تطل على نهر دجلة وخلفها ثلاث قاعات تغطيها قنوات نصف اسطوانية ثم صحن مربع فى وسطه فسقية وعلى كل جانب من جوانبها ثلاث غرف ثم قاعات الخليفة وقاعات الحريم . أما قاعة العرش فكان قوامها بهو مربع يحيط به من جهاته الأربع قاعات على شكل حرف T وجد على جدرانها كثير من الزخارف الجصية التى امتاز بها الطراز العباسى فى سامرا ( شكلى ٣و٤٥ ) والتى نقلها الطولونيون فى مصر .

وعثر فى قسم الحريم بالقصر على بعض قاعات صغيرة للنظافة والغسل ، كان الماء الجارى



( شكل ٤٥ ) زخارف جصية من سامرا فى القرن ٣ هـ ( ٩ م ) وكانت محفوظة فى
القسم الإسلامى من متاحف برلين

يصل إليها فى أنابيب من الرصاص أو الصلصال . كما كشفت فى مواجهة قاعة العرش غرفة مربعة كانت تزينها نقوش آدمية . وعثر على سرداب صغير فى مدخله قاعة مربعة وزين جدرانها إفريز من نقوش على الجص تمثل إبلا ذات سنامين تسير فى هدوء واتزان ، ويذكرنا طراز رسمها بالإبل ذات السنامين المرسومة بالحفر البارز على جانب السلم الكبير لقاعة الأمبراطور اجزركسيس فى برسبوليس فى إيران .

وكشفت أنقاض بعض قصور الخلفاء وكثير من دور الخاصة وظهر أن جدرانها — ولا سيما الأجزاء السفلية — كانت مغطاة بطبقة من الجص ذات زخارف بارزة أو محفورة.

وقد جرى العلماء على تقسيم هذه الزخارف إلى ثلاثة طرز أو أربعة نرى فى أقدمها رسوما دقيقة لأوراق العنب وعناقيده ثم تبعد هذه الزخارف عن الطبيعة ويزداد فيها التنسيق والتحوير حتى تصبح — قبل أن يأفل نجم سامرا — زخارف قطوعها خطية لا صلة بينها وبين الطبيعة[1].

ولم تكن هذه الزخارف الجصية كل ما أسفرت عنه حفائر سامرا، فقد عثر المنقبون فى أطلال بعض القصور والبيوت على بقايا صور حائطية بالألوان المائية يغلب عليها الأسلوب الساسانى فى التصوير وتكاد تكون الرسوم الوحيدة التى تمثل لنا ما كان عليه التصوير الحائطى فى إيران القديمة. وتشمل نقوش سامرا هذه صوراً لنساء يرقصن ولحيوانات وأشخاص وطيور فى مناظر صيد. وثمت مناظر سمك يسبح فى الماء وفرسان ورهبان[2].

على أن سامرا لم تكن أول المدن التى شيدها العباسيون، فقد سبقتها بغداد التى ذاعت شهرتها فى العصور الوسطى وإن تكن أهميتها فى مانعرفه عن تاريخ الفنون الإسلامية لا تساوى أهمية سامرا، وذلك بفضل الحفائر العلمية الدقيقة التى جعلت عاصمة المعتصم مصدراً خصيباً لكل ما نعرفه عن الطراز العباسى.

وكان تعمير بغداد على يد الخليفة أبى جعفر المنصور بين عامى ١٤٥ و١٤٩هـ (٧٦٢ — ٧٦٦م) بعد أن استقدم من شتى الأقاليم الإسلامية الخبراء فى المساحة وتخطيط المدن والمهندسين والبنائين والفعلة والصناع. وقد بالغ المؤرخون المسلمون فى العصور الوسطى فزعموا، كما ذكر اليعقوبى فى كتاب «البلدان»، أن المنصور «كتب إلى كل بلد فى حمل من فيه ممن يفهم شيئاً من البناء فحضره مائة ألف من أصناف المهن والصناعات». والطريف فى تخطيط بغداد أن المنصور جعلها مدورة. ولكنها لم تكن أول المدن المستديرة كما يزعم اليعقوبى حين أكد أنه «لا تعرف فى جميع أقطار الدنيا مدينة مدورة غيرها»[3] وجعل المنصور فى

---

(١) راجع كتابنا «الفن الإسلامى فى مصر» حـ ١ ص ٦٨ — ٧٨

(٢) راجع ما كتبناه عن نقوش سامرا فى تعليقاتنا الفنية فى كتاب «التصوير عند العرب» للمرحوم أحمد تيمور باشا ص ١٤١ — ١٤٥ و ٢٥٠ — ٢٥٣

(٣) من المدن القديمة المدورة مدينة درا بجرد فى مقاطعة دارا جنوب غربى إيران والظاهر أن فى تخطيط بغداد شيئاً كثيراً من تخطيط هذه المدينة الإيرانية التى يظن أنها ترجع إلى عهد البارثيين. ومن المدن القديمة المدورة أيضاً اكبتانة (همدان الحالية) التى شيدها الميديون فى القرن السابع قبل الميلاد.

وسط المدينة قصره والمسجد الجامع . وأمر بأن يبنى لها سوران بينهما «فصيل»: سور داخلى ذو أبراج وسور خارجى فيه أربعة أبواب ، باب الكوفة وباب البصرة وباب خراسان وباب الشام . وكان البناء من اللبن والآجر ، بطوب كبير الحجم ، طول اللبنة التامة منه ذراع وعرضها ذراع ( ٥٢ سم ) ووزنها مائتا رطل . وحول السور الخارجى خندق عميق أجرى فيه الماء من القناة التى تأخذ من نهر كرخايا .

ومن الظواهر المعمارية الهامة فى أبواب بغداد المدخل المنحرف ، بمعنى أن الداخل من الباب لا يصل إلى الساحة أو الرحبة التى تليه مباشرة بل لا بد له من الإنحراف ، فالمدخل والحالة هذه ملتوٍ أو على شكل زاوية قائمة .

أما العمارة المدنية فى الطراز العباسى فقد وصلت إلينا منها أطلال من قصر أخيضر . وقصر بلكوارا . فقصر أخيضر يقع على نحو أربعين كيلو متراً إلى الجنوب الغربى من كربلاء ، وأكبر الظن أنه شيد لأمراء القرامطة فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ويشبه فى تخطيطه قصر المشتى إلى حدّ ما . ومن أوجه الشبه بينهما أن فى قصر أخيضر — كما فى قصر المشتى — حنية فى عين المدخل تدل على محراب مسجد فى القصرين . وقد استعمل الحجر فى قصر أخيضر بوجه عام غير أن فيه أجزاء مشيدة بالطوب وفيه عقوداً دائرية ومدببة . ولكنها صماء مسدودة قصد بها زخرفة الجدران فحسب .

أما قصر بلكوارا فقد شيد فى عصر المتوكل بين عامى ٢٤٠ و٢٤٥ هـ (٨٥٤و٨٥٩ م) . وتقع أنقاضه الآن على نحو ستة كيلو مترات جنوبى سامرا الحديثة ، فهى فى النهاية الجنوبية للساحة الواسعة التى قامت فيها حفائر سامرا فكشفت عن أطلال قصر الخليفة وقصر العاشق وبلكوارا وعدد كبير من المساكن والدور الخاصة . ويبدو فى تخطيط هذه القصور العباسية التأثر الواضح بالأساليب المعمارية فى إيوان كسرى ، الذى لا تزال أطلاله قائمة فى أنقاض مدينة اكتيسيفون القديمة على نهر دجلة ، وكان لا يزال سليما فى العصر العباسى ؛ كما يبدو تأثرهم بالأساليب المعمارية فى قصر المناذرة بالحيرة . ويغلب على القصور والدور الكبيرة فى العصر العباسى تخطيط قوامه شكل الحرف الأوربى T ، يحيط به سور مستطيل أو مربع مدعم بالأبراج. ونرى فى قصر بلكوارا مدخلا كبيراً فثلاثة أفنية فقاعات عرش واستقبال مرتبة كلها فى تخطيط متعامد صليبي الشكل . كما كانت فيه حديقة تطل على نهر دجلة وتضم أبنية صغيرة وغنية بالزخارف . وكان قوام زخرفة الجدران فى قصر بلكوارا وفى سائر القصور والبيوت فى سامراً الزخارف الجصية التى تغطى الجزء السفلى من الجدران ( شكلى ٣و٤٥ ) ولكن بعض

الجدران كانت مزينة برسوم بالألوان المائية وبالفسيفساء الزجاجية التى يغلب عليها اللون الأخضر .

وقد كشفت دار الآثار العربية فى جنوبى القاهرة آثار بيت من العصر الطولونى لا تزال بعض جدرانه قائمة وعليها الزخارف الجصية الجميلة التى تشبه بعض الزخارف الجصية التى كشفت على جدران العمائر فى مدينة سامرا[١] .

وطبيعى أن أسرة بنى الأغلب فى إفريقية ( تونس ) كانت وثيقة العلاقة بالعباسيين منذ أقطعها هارون الرشيد المغرب الأدنى ، لتنشىء فيه إمارة قوية تجعل مصر وشرق العالم الإسلامى فى مأمن من غارات الشيعة والخارجين على الخلافة العباسية فى بلاد المغرب . وكان لهذه الصلة الوثيقة أثرها فى الأساليب الفنية التى ازدهرت على يد الأغالبة فى إفريقية فيما بين عامى ١٨٤ و ٢٩٦ هـ ( ٨٠٠ — ٩٠٩ م ) . وقد أقبل أمراء هذه الأسرة على تشييد القصور وقناطر المياه ، كما شيد إبراهيم بن الأغلب رأس الأسرة عاصمة جديدة سماها العباسية وكانت تبعد نحو ثلاثة أميال إلى الجنوب الشرقى من القيروان وعرفت باسم القصر الأبيض ثم عرفت بعد ذلك باسم القصر القديم .

وأمر زيادة الله ، ثالث أمراء الأغالبة ، بهدم جامع القيروان وإعادة تشييده سنة ٢٢١هـ (٨٣٦م) . ولا يزال محراب هذا الجامع تغطيه ، ومساحة مستطيلة حوله ، بلاطات من القاشانى ذى البريق المعدنى ، عددها نحو مائة وأربعين بلاطة ، وهى مربعة الشكل (نحو ٢٠ × ٢٠ سم )وسمكها نحو سنتيمتر واحد ويغلب عليها اللونان الذهبى والأخضر . وكلها من أبدع ما انتجه الخزفيون فى الطراز العباسى . وقوام زخرفتها دوائر فيها نقط، ورسوم نباتية أهمها وريدة ذات خمسة فصوص أو سبعة ثم وريدات تخيلية غير منتظمة الشكل ومربعات على هيئة خانات لعبة الداما وخطوط منكسرة وخطوط متوازية تقطعها خطوط أخرى متوازية أيضا وعلامات تظهر كأنها تقليد حروف كوفية . وتشهد بعض المراجع التاريخية بأن هذه البلاطات من القاشانى ذى البريق المعدنى قد جلبت من بغداد للأمير الأغلبى أبى إبراهيم أحمد فيما بين عامى ٢٤٢ و ٢٤٨ هـ ( ٨٥٦ و ٨٦٢ م ) .

ومن أهم الظواهر المعارية فى جامع القيروان القبة الجميلة المقامة أمام المحراب فى البلاطة الوسطى بإيوان القبلة ثم قبة ثانية مواجهة لها عند انتهاء البلاطة الوسطى ( شكل ٣٥ ) .

---

(١) راجع كتابنا « الفن الإسلامى فى مصر » جـ ١ ص ٦١ — ٦٣

# العمائر فى الطراز الفاطمى

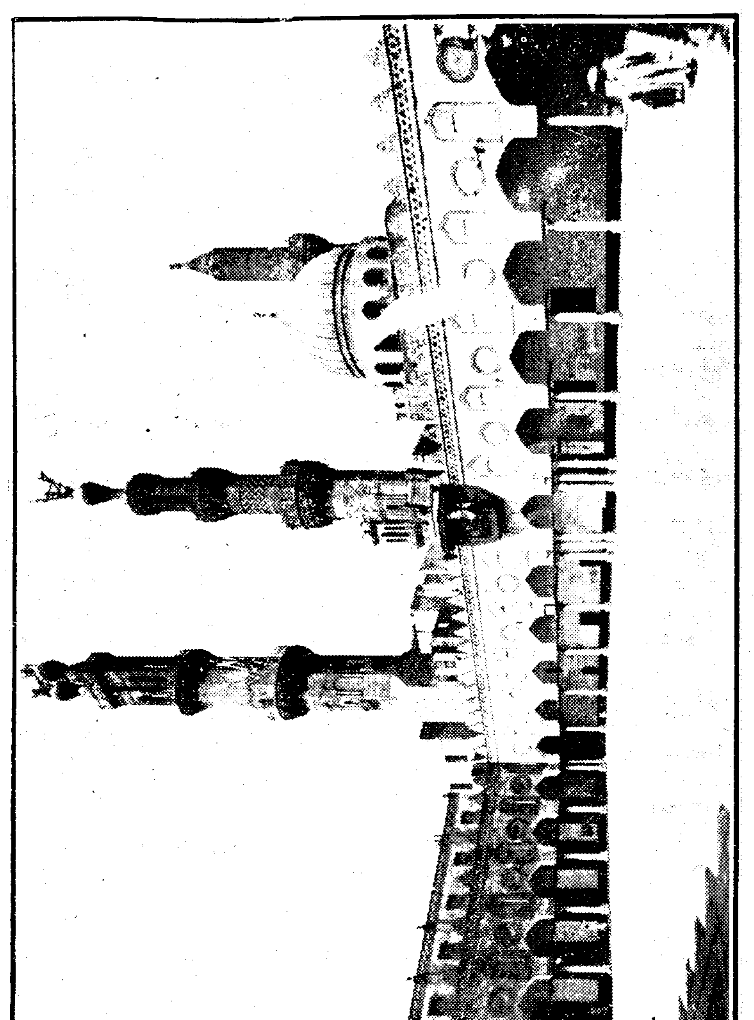
أما العمائر فى العصر الفاطمى فأهم ما بقى منها إلى الآن الجامع الأزهر وجامع الحاكم ، وجامع الأقمر ، وجامع الصالح طلائع ؛ فضلا عن أسوار القاهرة وبعض العمائر فى شمالى إفريقية وجزيرة صقلية .

أما جامع المهدية فى إفريقية فكان سقف رواق القبلة فيه قائما على أعمدة بينما كانت بوائكه قوامها عقود مدببة ومحمولة على أكتاف . وكان يمتاز فضلا عن هذا بباب فخم يجذب النظر .

وبين الجوامع الفاطمية فى القاهرة وجامع ابن طولون بعض أوجه الشبه . كما أنها تشبه جامع سيدى عقبة فى بعض الظواهر المعمارية ، ولا سيما ما نراه فى بعضها من توسيع البلاطة الوسطى التى تؤدى إلى المحراب فى رواق القبلة . وامتازت هذه الجوامع بالعناية بوجهاتها تمييزها تمييزا واضحا .

أما الجامع الأزهر فأول جامع أنشىء فى القاهرة ، بناه القائد جوهر الصقلى باسم الخليفة الفاطمى المعز لدين الله وتمت عمارته سنة ٣٦١ هـ ( ٩٧٢ م ) . وقد زادت مساحة هذا الجامع حتى بلغت ضعف مساحته الأولى وأضيفت إليه زيادات جعلت أجزاءه المختلفة معرضا للعمارة الإسلامية المصرية منذ العصر الفاطمى إلى عصر الأسرة العلوية . وأهم أجزائه التى ترجع إلى العصر الفاطمى العقود التى تحيط بالصحن ( شكل ٤٦ ) وعقود المجاز ذى السقف العالى والعقود المرتفعة عن مستوى ارتفاع الإيوان ، ويؤدى هذا المجاز إلى المحراب القديم فى إيوان القبلة . ومن الأجزاء الفاطمية أيضا الزخارف والكتابات فى المجاز وفى المحراب القديم ثم بقايا الزخارف فى الجدران القبلية والبحرية والشرقية . وتشهد هذه الأجزاء بأن الجامع الأزهر كان يضم كثيرا من العناصر المعمارية التى عرفناها فى جامع سيدى عقبة وفى جامع ابن طولون .

على أن أهم المنشآت الأخرى فى الجامع الأزهر ترجع إلى عصر المماليك وإلى زمن الأمير عبد الرحمن كتخدا . فإلى عصر المماليك ترجع المدرسة الطيبرسية ، على يمين الداخل من الباب الغربى الكبير ، والمدرسة الاقبغاوية المقابلة لها ، والمئذنة الجميلة التى شيدها السلطان قايتباى على يمين الباب الواقع بين المدرستين ، ثم المدرسة الجوهرية والمئذنة ذات الرأسين التى أقامها السلطان الغورى . وإلى الأمير عبد الرحمن كتخدا يرجع الفضل فى إضافة الإيوان الشرقى خلف المحراب القديم وفى بناء باب الصعايدة وباب الشوربة ومنارتيهما وباب المزينين وهو الباب الكبير الذى يطل الآن على ميدان الأزهر .



(شكل ٤٦) الوجهة الغربية في صحن الجامع الأزهر

وبدأ تشييد جامع الحاكم سنة ٣٨٠ هـ (٩٩٠م) على يد الخليفة الفاطمى العزيز بالله ، ولكنه لم يتم إلا فى عصر ابنه الحاكم بأمر الله سنة ٤٠٣هـ (١٠١٣م) . ويبدو هذا الجامع كأنه بنى على مثال جامع ابن طولون ، فكلاهما مشيد بالآجر ، ما عدا المآذن فمن الحجر ؛ وليس فى رواق القبلة فيهما مجاز ظاهر إلى المحراب ، وعقودهما حدوية مدببة تقوم على أكتاف مندمج فى زواياها الأربع أشباه أعمدة . والصحن فى كليهما تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، ولكن هذا الإيوان الأخير يمتاز فى جامع الحاكم بأن فى طرفيه قبتين بينهما قبة ثالثة فوق المحراب . ويمتاز جامع الحاكم ، عدا ذلك ، بأن على طرفى وجهته البحرية مئذنتين من الحجر يتوسطهما المدخل ، وبأن هذا المدخل مشيد من الحجر ، وبارز عن الوجهة ، وبأن الإزار الجصى تحت السقف يشهد بما وصل إليه الفنانون فى العصر الفاطمى من إتقان الزخارف النباتية والتوفيق فى استعمال الكتابة الكوفية عنصرا زخرفيا . وقد تهدمت أجزاء من مئذنتى الجامع على الرغم من أن قاعدة هرمية بنيت حول قاعدة كل منهما لتدعيمها ، وذلك منذ سنة ٤٠١هـ (١٠١٠م) . وإحدى المئذنتين اسطوانية على قاعدة مربعة والأخرى مثمنة فوق قاعدة مربعة أيضا ، ولكن قمتى المئذنتين سقطتا بسبب زلزال سنة ٧٠٢هـ (١٣٠٣م) فاعيد بناء القمتين فى السنة التالية على يد الأمير بيبرس الجاشنكير .

أما الجامع الأقمر فقد أنشأه الخليفة الفاطمى الآمر بأحكام الله سنة ٥١٩ هـ (١١٢٥م) . ولعل أبدع ما فى هذا المسجد الصغير وجهته الغربية الحجرية الغنية بشتى أنواع الزخرفة والتى لم يبق منها إلا نصفها الايسر ، ففيها حنايا تنتهى بطاقيات وعقود مخوصة ومقرنصات وأخرى تحف بها عمد صغيرة بعضها حلزونى فى جزئه العلوى . أما داخل المسجد فقوامه صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة . والعقود فارسية تقوم على عمد من الرخام والسقف مغطى بقبوات صغيرة .

أما جامع الصالح طلائع فقد تمت عمارته سنة ٥٥٥هـ (١١٦٠) فهو بذلك آخر الجوامع الكبيرة التى شيدت فى العصر الفاطمى . ومؤسسه هو الملك الصالح طلائع بن رزيك وزيرا للخليفة الفاطمى الفائز بنصر الله ، واتخذ لقب « ملك » على عادة غيره من الوزراء العظام حين اشتد الضعف بالخلافة الفاطمية . ولهذا الجامع أربع وجهات مشيدة بالحجر وكانت أرضيته عند تأسيسه مرتفعة عن مستوى الشارع بزهاء ثلاثة أمتار ونصف . ولا تزال من وجهاته ثلاث تشرف على حوانيت تحتها . وأهم وجهاته الوجهة الغربية وبها الباب الرئيسى وأمامه رواق قائم على أربعة عمد من الرخام ينتهى من طرفيه بغرفتين ويحمل عقودا حافاتها محلاة

بالزخارف . وقوام الجامع صحن حوله أربعة إيوانات ، وعقوده محمولة على عمد من الرخام وحافاتها محلاة من الداخل والخارج بكتابات بالخط الكوفى المزهر . وفوق العقود نوافذ صغيرة مفرغة بزخارف نباتية متنوعة . وفى خواصر العقود دوائر جصية مزخرفة من وجهيها ومفرغ فى وسطها أشكال هندسية .

وقد انشئت بالإسكندرية فى نهاية العصر الفاطمى مدرستان : الأولى أنشأها الوزير رضوان ابن الولخشى سنة ٥٣٢هـ (١١٣٧م) والثانية انشأها الوزير العادل سيف الدين على ابن السلار قبل سنة ٥٤٨هـ (١١٥٣م) وكانتا للمذاهب السنية ، ولكن أكبر الظن أنهما لم يكن لهما شأن بمحاربة المذهب الشيعى ، وأن الفضل فى نشر المدارس لخدمة المذاهب السنية ومحاربة المذهب الشيعى إنما يرجع إلى صلاح الدين كما مر بنا .

وقد رأينا أن تصميم المدرسة قوامه إيوانان أو أربعة إيوانات معقودة ومتقابلة على هيئة صليب ، أكبرها إيوان المحراب وأصغرها الإيوانان الجانبيان . وفى وسطها فى معظم الأحياء صحن مكشوف به قبة الفسقية . وكانت معظم المدارس يلحق بها مدفن لمنشئها فضلا عن مساكن الطلبة وسبيل يعلوه كتاب . وقد حدث بعد فترة من الزمن أن صغر حجم المدارس الحديدة وخلت من الصحن المكشوف وقبة الفسقية .

أما أهم العمائر المدنية التى خلفها الطراز الفاطمى فأسوار مدينة القاهرة . والمعروف أن جيش جوهر القائد عسكر بعد دخوله الفسطاط سنة ٣٥٨هـ (٩٦٩م) فى السهل الرملى الواقع شماليها والذى يحده من الشرق تلال المقطم ومن الغرب الخليج أو القناة التى كانت تخرج من النيل شمالى الفسطاط وتخترق مدينة هليوبوليس القديمة وتواصل الجرى لتلتقى بالبحر الأحمر على مقربة من السويس . وقيل إن هذا القائد اختط فى الليلة التى تم له فيها النصر ودخل عاصمة البلاد موقع القصر الذى أزمع على تشييده لاستقبال مولاه الخليفة المعز ، واتخذ حوله منازل الجند والموظفين والأتباع وجعل حول ذلك كله سورا من اللبن كان عرضه عدة أذرع ويسع أن يمر به فارسان جنبا إلى جنب . وسميت هذه الضاحية فى البداية « المنصورية » وهو الاسم الذى كانت تحمله قبلها الضاحية التى أسسها خارج القيروان الخليفة الفاطمى المنصور بالله والد المعز ، والتى كان يطلق على بابين من أبوابها اسم « باب زويلة » « وباب الفتوح » وهما الاسمان اللذان أطلقا أيضا على بابين من أبواب القاهرة ، ولم تعرف هذه الضاحية الجديدة باسم القاهرة إلا بعد أربع سنوات حين قدم المعز إلى مصر ٣٦٢هـ (٩٧٣م) . وكان للسور الذى شيده جوهر باللبن سبعة أبواب : باب زويلة فى الجنوب ، وباب الفتوح وباب النصر فى الشمال ،

وباب القراطين ( الذى سمى فيما بعد بالباب المحروق ) فى الشرق ، وباب الفرج وباب السعادة فى الغرب . ثم أضيف لهذه الأبواب باب سابع بعد عامين من تأسيس القاهرة ، وهو باب القنطرة وقد سمى بهذا الاسم لأنه كان على مقربة من القنطرة التى أقيمت فوق الخليج لتصل بين المدينة وميناء المقس .

ومهما يكن من الأمر فقد تهدم هذا السور فجدده بدر الجمالى وزير المستنصر سنة ٤٨٠هـ (١٠٨٧م ) وذكر المقريزى أن المهندسين الذى بنوا السور الجديد وأبوابه الثلاثة الباقية حتى اليوم كانوا ثلاثة إخوة قدموا من مدينة الرها . ويمتاز هـذا السور — الذى لا تزال بعض أجزائه قائمة (شكل ٤٧) — بأنه من الحجر وبأن أبوابه — التى نعرف منها اليوم باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة — كبيرة ذات عقود دائرية ويحف بكل منها برجان عظيمان .

فباب النصر يقع بين برجين أو بدنتين مربعتين نقشت على أحجارهما رسوم تمثل بعض آلات القتال من تروس وسيوف . وفوق الباب فتحة أعدت لتصب منها المواد الكاوية على العدو المهاجم . وفيه سلم يوصل إلى أبراج وحجرات فى جزئه العلوى ، تحتوى على عقود مصلبة من الحجر . ويتوج الباب افريز تعلوه المزاغل .

وباب الفتوح يحف به برجان مستطيلان فى كل منهما طاقة تدور حول عقدها حليـة معمارية قوامها تضليعات اسطوانية متتالية ذاع استخدامها بعد ذلك فى زخرفة دوائر العقود

وباب النصر وباب الفتوح متصلان بطريقين أولهما فوق السور والثانى ممر معقود فى السور وتحف به المزاغل والحجرات المعقودة . ومن الظواهر المعمارية التى نراها فى هـذين البابين تغطية السقف بقبوات صغيرة .

أما باب زويلة فله بدنتان ولـكن مهندس جامع المؤيد هدم الجزء العلوى من كل منهما وأقام منارتى المسجد فوقهما ، حين شيده بين عامى ٨١٨ و٨٢٣ هـ (١٤٠٥ — ١٤١٠ م) .

والملاحظ فى عمارة سور القاهرة وأبوابها الفاطمية أنها متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية البيزنطية فى سوريا .

أما قصور الفاطميين فلسنا نعرف عنها إلا ما جاء فى كتب التاريخ والآثار والرحلات فى العصور الوسطى . ولـكن الحفائر التى قام بها الفرنسيون فى قلعة بنى حماد ، فى المغرب الأوسط كشفت أطلال بعض القصور التى شيدها أمراء بنى حماد ، وقد كانوا — كما نعرف — يحكمون بلاد الجزائر ، معترفين بسلطان الفاطميين فترة من الزمن . ومن هذه الأطلال دار



( شكل ٧ : ٤ ) سور القاهرة بين باب الفتوح وباب النصر
[ كليشيه الأستاذ كريزول ]

البحر وتمتاز بحوض ماء كبير يحف به صحن ذو بوائك وتطل عليه قاعة العرش ، فضلا عن عدد من الحجرات الصغيرة والحمامات . ومنها أيضا قصر المنار وأهم ما يلفت النظر فيه سطحه الخارجي المزين بتضليعات عريضة ثم قاعة كبيرة صليبية الشكل وعليها قبة وفيها حنيات سقوفها اسطوانية الشكل .

وقد مر بنا أن صقلية ، بعد أن فتحها المسلمون ، تأثرت بأساليبهم الفنية إلى حد بعيد وكانت عمائرها ومتجاتها تشهد بأنها فرع من الطراز الفني الفاطمي . وظل هذا التأثر ظاهرا حتى بعد زوال سلطان المسلمين عن صقلية . ومن العمائر التي شيدها النورمنديون في هذه الجزيرة والتي تضم كثيرا من الظواهر المعمارية الإسلامية الكابلا بالاتينا وكنيسة المرتورانا وقصر العزيزة La Ziza وقصر القبة La Cuba .

أما الكابلا بالاتينا فهي الكنيسة الصغيرة في القصر الملكي بمدينة بالرمو . بنيت سنة ١١٣٢م . وفي داخلها فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير في الجمال والأبداع . أما سقف الكنيسة وما فيها من تحف خشبية فغني بالزخارف المحفورة ويشهد بتأثر الأساليب الفنية الإسلامية . وكنيسة المرتورانا Sainte Marie de l'Amiral من كنائس بالرمو التي يظهر في ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير الفنين البيزنطي والإسلامي . وقد بنيت سنة ١١٣٦م .

أما قصر العزيزة فيرجع إلى سنة ١١٥٤م . وكانت جوانبه الأربعة والجزءان البارزان من البناء في اثنين منهما مزينة بثلاث طبقات من العقود الصماء . أما داخل القصر فنواته قاعة كبرى ترتفع إلى مستوى طابقين من البناء وفيها حنيات تزيدها اتساعا ، وحولها قاعات صغيرة للسكنى ، وفوقها قاعة كبيرة أخرى . ومن أبدع الظواهر المعمارية في هذا القصر المقرنصات التي تتوج الحنايا ثم الأعمدة الرخامية الجميلة .

أما قصر القبة La Cupa فقد شيدّ سنة ١١٨٠ وهو بناء مستطيل الشكل ولكن في كل جانب من جوانبه الأربعة جزءاً بارزا من الجدار . وفي الجدران الخارجية زخارف محفورة على هيئة عقود صماء . وكان في وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة تعلوها قبة نسب إليها القصر

* * *

### الأيوبيون

وكان استيلاء صلاح الدين على مقاليد الأمور في مصر فاتحة عصر جديد في تاريخها ، ازدهر فيه عنصران من عناصر العمارة الإسلامية : الأول المدارس التي شيدت لنشر المذهب

السنى ومحاربة المذهب الشيعى ، والثانى تطور بناء الأسوار والاستحكامات والقلاع بتأثير ما عرفه المسلمون عند الصليبيين ، الذين كانوا قد عمدوا منذ بداية عهدهم بالاستقرار فى الشام إلى تشييد القلاع الضخمة لتضم المحاربين وأسراتهم وأتباعهم .

وكان صلاح الدين يخشى شيعة الفاطميين فى مصر ، ولا سيما بعدأن قاموا بعدة ثورات للقضاء على حكمه ، ففكر فى أن يتخذ لنفسه ولأسرته معقلا فى مصر يمتنع فيه . ولم يكن غريبا أن يفكر فى ذلك بعد أن نشأ فى الشام ورأى أن لكل مدينة كبيرة من مدنها سورا يحميها وقلعة تستخدم فى الدفاع عنها ويلجأ المحاربون إليها فتستطيع أن تقاوم ولو سقطت المدينة . بل يمكن الحاكم أن يعتصم بها إذا ثار أهل المدينة ضده .

وقد أمر صلاح الدين سنة ٥٧٢هـ (١١٧٦) ببناء سور يحيط بالقاهرة ومصر (القطائع والعسكر والفسطاط) وبتشييد قلعة الجبل وجعل الإشراف على هذا البناء للأمير بهاء الدين قراقوش . وجلبت مواد البناء من بعض أهرام الجيزة وساعد فى العمل ألوف من أسرى الفرنج . وقد أضيفت إلى القلعة ، بعد صلاح الدين ، أجزاء كثيرة ،كما حدث فيها تعديل غيّر بعض معالمها الأولى . والحق أن عمارتها لم تتم إلا فى عهد الملك الكامل سنة ٦٠٤هـ (١٢٠٧م) فهو الذى شيد أول ما بنى فيها من قصور . وهو الذى شيد أبراجها الرئيسية وأقام بها ، وحذا حذوه من خلفه من أمراء مصر فظلت مقر الحكم إلى أن اتخذ الخديو اسماعيل قصر عابدين سكنا رسميا .

ويتبين من تخطيط القلعة أنها تتألف من مساحتين من الأرض مستقلتين : الشمالية تقرب من شكل المستطيل ولها أبراج بارزة . أما الجنوبية فتمتد من الشمال إلى الجنوب بعد أن تكوّن زاوية قائمة مع المساحة الشمالية . ويفصلهما جدار سميك ذو أبراج ويبلغ طوله نحو مائة وخمسين متراً وفى وسطه باب القلة الذى يعرف الآن باسم « الباب الجوانى » . والواقع أن فى قلعة الجبل بالقاهرة ظاهرة غير عادية فى أسوار القلاع ؛ لأننا لا نرى لها سورا كاملا يضمها بأبراجه واستحكاماته البارزة . ولعل السبب فى ذلك أن قلعة الجبل تتألف من المساحة الشمالية وهى الحصن نفسه ، ومن ملحقات تضمها المساحة الجنوبية ، وقوامها قصور وبيوت واسطبلات وميادين . وهى أصغر قليلا من المساحة الشمالية ، فإن أقصى أبعادها نحو ٥١٠ مترا من الشمال إلى الجنوب و ٢٧٠ مترا من الشرق إلى الغرب . ولكنها غير منتظمة الشكل وترجع إلى عصور مختلفة وليس لسورها كثير من الأبراج المربعة أو نصف المستديرة كما لسور الحصن نفسه . وهكذا نتبين أن قلعة الجبل لم تكن حصنا فحسب ، وإنما اتصلت بهذا

الحصن مدينة ملكية صغيرة كانت تضم القصور والميادين والبساتين والمساجد ودواوين الحكومة . وكانت تنقل إليها المياه من النيل على ظهور الدواب وبواسطة ساقيات عند فم الخليج ، تحمله إلى قناطر بنيت لهذا الغرض حتى تصل إلى القلعة . وأكبر الظن أن الجزء الشمالى من القلعة — أى الحصن الحقيق — تم تشييده فى عصر صلاح الدين ، وأن الكامل أضاف إلى القلعة عمائر مستقلة فى جزئها الجنوبى . ثم أضيفت إليها معالم أخرى فى عصر المماليك والعصور التالية

ومن المعالم التى ترجع إلى عصر صلاح الدين بئر يوسف فى المساحة الجنوبية من القلعة . وتقع الآن فى الجهة الجنوبية الشرقية من جامع الناصر محمد بالمساحة المذكورة . وتنسب الأساطير الشعبية هذه البئر — ومثلها بعض المعالم الأخرى فى القلعة — إلى سيدنا يوسف الصديق ، لما يتجلى من عظمتها التى تحير سواد الشعب . وتعرف هذه البئر باسم « الحلزون » . وقد أشرف على حفرها فى الصخر بهاء الدين قراموش لتكون مصدراً للماء فى القلعة وقت الحصار . وتتألف من طابقين . عمق الأول نحو خمسين متراً . والآخر نحو أربعين . ولكل طابق منهما ساقية ترفع المياه منها بواسطة الدواب . ويقال إن هذه البئر كانت متصلة بالنيل بواسطة سرداب تنفذ منه مياه النهر إلى القلعة وأنه حدث فى العصر العثمانى أن فريقا من الثوار نفذوا إلى داخل القلعة بواسطة هذا السرداب .

ومن العمائر التى ترجع إلى العصر الأيوبى قبة الإمام الشافعى التى أنشأها سنة ٦٠٨هـ (١٢١١م) الملك الكامل محمد والتى تمتاز بما فيها من نقوش وزخارف . وقد قام بتجديدها كثير من الأمراء فى العصور التالية . ومن تلك العمائر أيضا المدرسة الصالحية التى أنشأها الملك الصالح نجم الدين أيوب سنة ٦٤٠هـ (١٢٤٢م) وقد امتد إليها الخراب فلم يبق منها الآن إلا مدخل ووجهة كبيرة غنية بالنقوش والكتابات التاريخية .

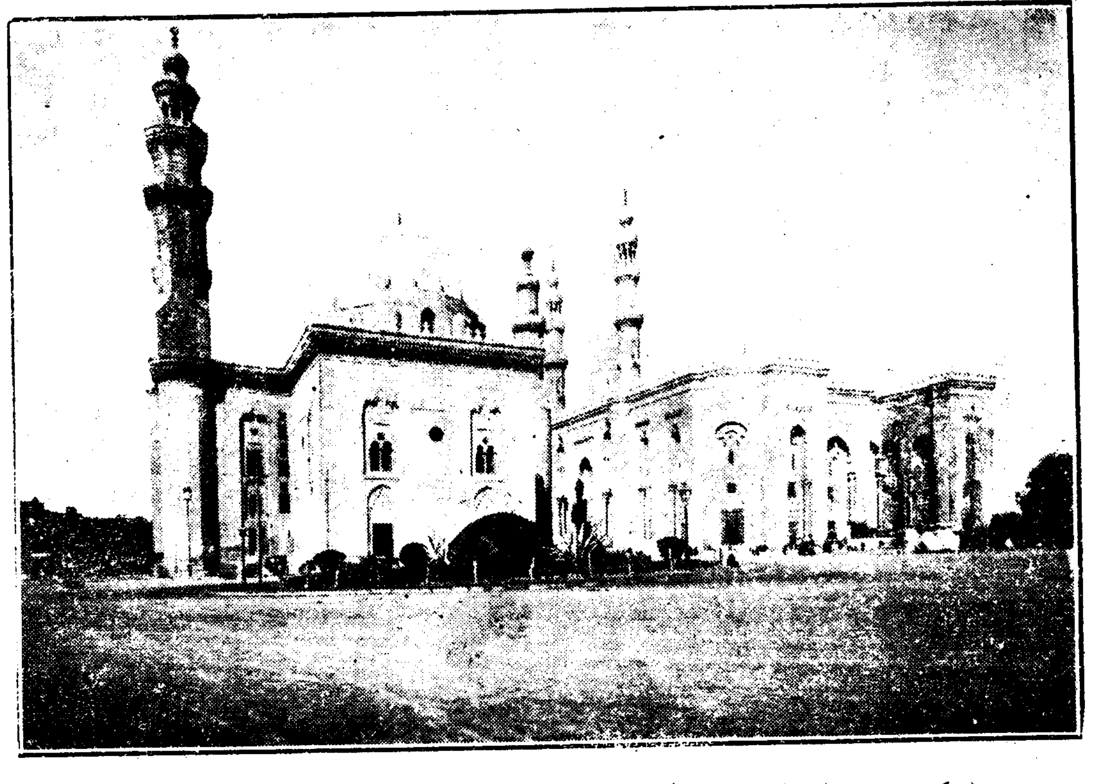
# العمائر فى الطراز المملوكى

لا ريب فى أن عصر دولتى المماليك فيما بين عامى ٦٤٨ و ٩٢٣هـ ( ١٢٥٠ — ١٥١٧م ) هو العصر الذهبى فى تاريخ العمارة الإسلامية فى مصر . فقد كان الاقبال عظيما على تشييد العمائر ، من جوامع ومدارس وأضرحة وحمامات ووكالات وأسبلة . كما ظهر التنوع والاتقان والأناقة فى شتى العناصر المعمارية من وجهات ومنارات وقباب وزخارف جصية ورخامية .

وقد روعى فى بناء المساجد تصميم المدارس والأضرحة بدون أن يترك تماما تصميم الجوامع ذات الإيوانات والعمد والأكتاف . فنرى مثلا فى جامع السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى — الذى شيد بين عامى ٦٦٥ و ٦٦٧هـ (١٢٦٦ و ١٢٦٩م) أنه مربع تقريبا ، وأن قوام تصميمه صحن يحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، وأن عقوده بعضها محمول على أكتاف وبعضها الآخر على عمد من الرخام وأن وجهاته الأربع مبنية بالحجر ، بينما أبنيته الداخلية من الطوب ، وأن أبوابه الثلاثة بارزة ومزينة بزخارف جميلة ، وأن المجاز الأوسط فى إيوان القبلة مفخم بقبة فوق المحراب قاعدتها مربعة وطول ضلعها عشرون مترا .

وكذلك جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة ، شيد سنة ٧٣٥هـ ( ١٣٣٤م ) وكان قوام تصميمه صحن تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، وأمام المحراب قبة كبيرة محمولة على عمد ضخمة من الجرانيت الأحمر ، كما أن عقوده محمولة على عمد أيضا . بل إن جامع المؤيد — الذى شيد بجوار باب زويلة بين عامى ٨١٨ و ٨٢٣هـ ( ١٤٠٥ — ١٤١٠م ) — كان يتألف من أربعة إيوانات تحف بالصحن ، ولكن لم يبق منها إلا إيوان القبلة تحف به حجرتان فى إحداهما تربة دفن بها السلطان المؤيد وبعض أفراد أسرته وعليها قبة سطحها الخارجى مزين بزخارف على شكل دالات . وأما الحجرة الأخرى فالظاهر أنها أعدت لتضم تربة أخرى وربما كان فى النية أن تقام فوقها أيضا قبة تقابل القبة الأخرى .

أما فى العمائر التى روعى فيها تصميم المدرسة ذى الإيوانات المعقودة والمتقابلة على شكل صليب ، فقد زيد فى مساحة البناء ليكون مدرسة ومسجدا فى الوقت نفسه ، بل إن الاسمين معا كانا يطلقان عليه فى مثل هذه الحال . وكثيرا ما كان يضاف إليه ضريح للمنشىء . وكان إيوان القبلة فى هذه المدارس والمساجد أوسع من سائر الإيوانات بحيث تبدو هذه كأنها حنيات فى الجدران . وهى فى ذلك على عكس المدارس الإيرانية التى اتبع فى تصميمها التماثل التام



( شكل ٤٨ ) جامع الرفاعي ( إلى اليمين ) والوجهة الجنوبية والشرقية لجامع السلطان حسن بالقاهرة

وانتشر فى عصر المماليك الجراكسة فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) تصميم جديد ، صغرت فيه مساحة المدرسة أو المسجد واختفى الصحن المكشوف .

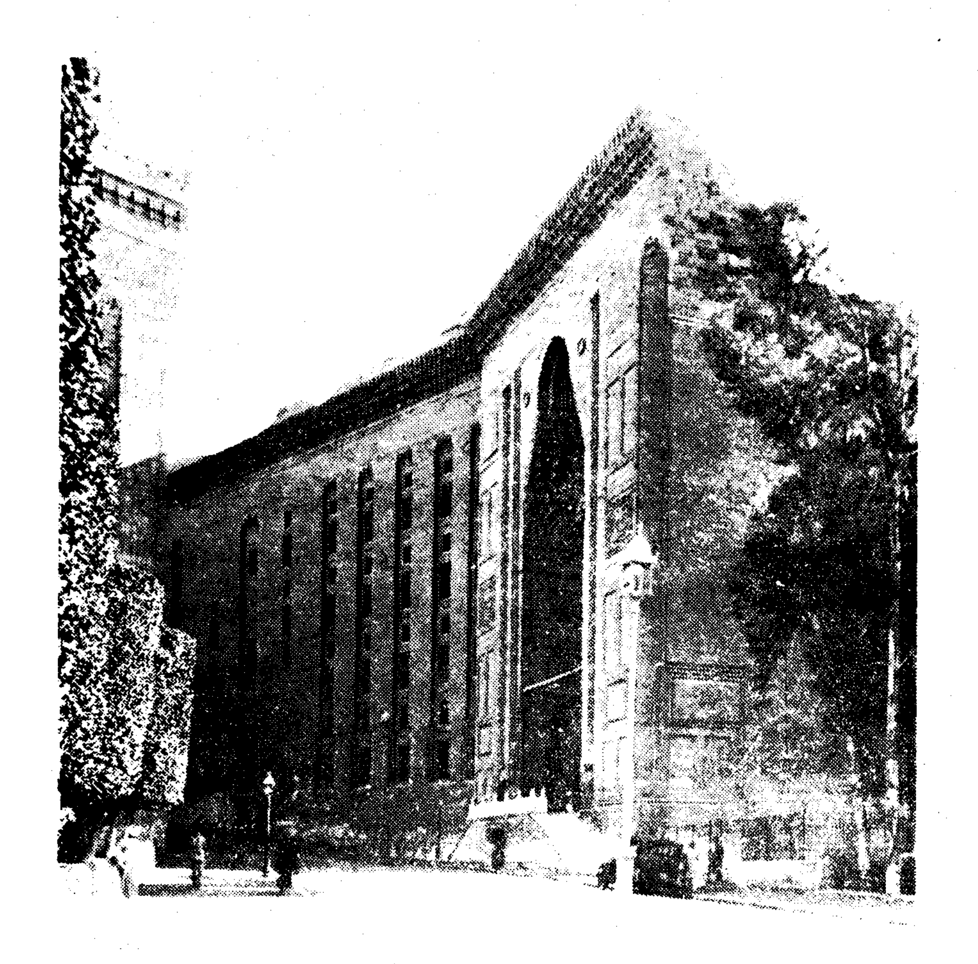
ولا ريب فى أن من أجمل العمائر الإسلامية فى مصر والشام ذلك الجامع الفخم ، الذى يقوم فى سفح قلعة الجبل بمدينة القاهرة ، والذى أمر السلطان المملوكى الناصر حسن بن الناصر محمد بتشييده فى الفترة الثانية من حكمه ، فبدأت عمارته سنة ٧٥٧هـ (١٣٥٦م) واستمر العمل فيه ثلاثة أعوام ، ولكنه لم يكمل إلا سنة ٧٦٤هـ (١٣٦٣م) أى بعد وفاة السلطان حسن بسنتين .

والحق أن لهذا الجامع مظهرا جليلا ومساحة هائلة وتصميما عجيبا وحدودا مترامية وقبة عظيمة وأبوابا فخمة وإيوانات عالية وزخارف دقيقة ، مما جعله أكمل العمائر الإسلامية فى العصر المملوكى ، وأكسبه شهرة عالية وعظمة تمثل مجد الإسلام وقدوته . وقد فطن مؤرخو العصور الوسطى إلى جمال هذا المسجد ، الذى يشبه الحصن المنيع ، فقالوا إن السلطان أعياه الانفاق على تشييده وكاد اليأس يدب إلى نفسه لولا أن خشى أن يقال إن سلطان مصر غير قادر على إتمام بناء شرع فى إقامته .

وقد ذكر هرتز Herz فى كتابه عن هذا الجامع أن مساحته لا تقل عن ٧٩٠٦ من الأمتار المربعة وأن طوله ١٥٠ مترا وعرضه ٦٨ مترا وارتفاعه عند بابه ٣٧٫٧٠ مترا . أما تصميمه فعلى نمط المدارس التى كانت تشيد ، كما عرفنا ، لتدريس المذاهب السنية فضلا عن إقامة شعائر الدين ، فكان المسجد فيها صليبى الشكل ، قوامه صحن حوله أربعة إيوانات للدرس وفى الزوايا الأربع تقوم مساكن الطلبة والشيوخ .

والقادم إلى هذا الجامع يعجب بحيطانه العالية الضخمة وبالأفريز الذى يتوجها ويمتاز بما فيه من زخارف معمارية تشبه خلايا النحل وتخدع النظر فتبدو الجدران أعلى مما هى فى الحقيقة . ويرى المشاهد فى وجهات الجامع — اللهم إلا الوجهة التى تطل على القلعة (شكل ٤٨) — تجاويف فى الحيطان عمودية طويلة ضيقة وقد هيئت النوافذ فيها على ثمان طبقات .

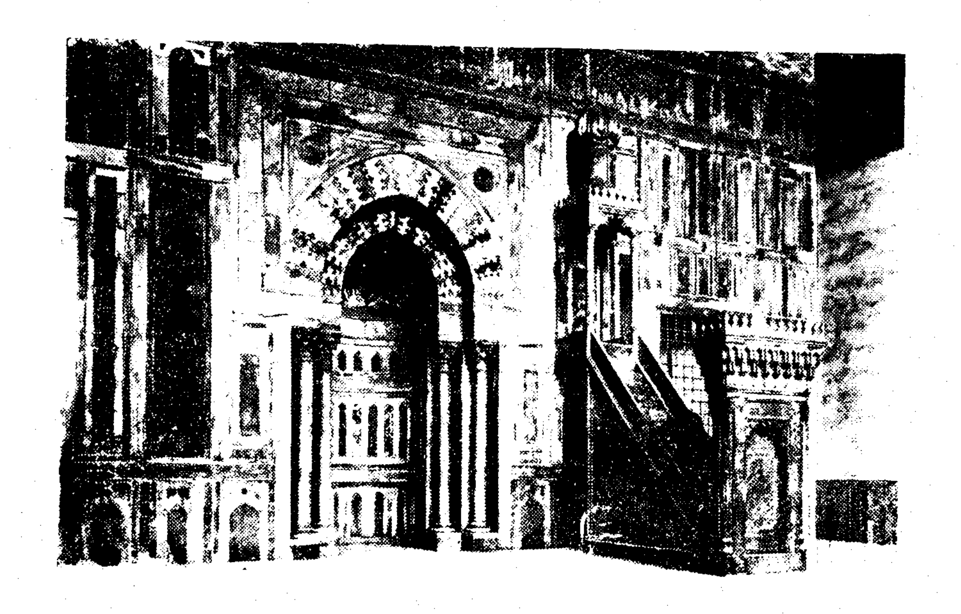
أما المدخل الرئيسى (شكل ٤٩) فمن الوجهة البحرية . وله فتحة كبيرة تعلوها القرنصات وينفذ منها الداخل إلى المدرسة الصغيرة المشيدة فى إحدى زوايا المسجد ، وهى ذات ثلاثة إيوانات وصحن فوقه قبة . ثم يسير الداخل إلى اليسار فى طريق ضيق حتى يصل إلى صحن المسجد فيبهره النور . وطول ضلعى الصحن ٣٢ مترا و ٣٤٫٦٠ مترا . وفى وسطه حوض كبير للوضوء ، فوقه قبة محمولة على ثمانية أعمدة من الرخام . وعلى جوانب الصحن أربعة



( شكل ٤٩ ) المدخل والوجهة البحرية فى جامع السلطان حسن

إيوانات ، سقف كل منها يبدأ بعقد مدبب جليل المنظر ، وأكبرها إيوان القبلة فى الجهة الجنوبية الشرقية وتقام الصلاة فى هذه الإيوانات . أما التدريس فكان فى المدارس المشيدة فى زوايا الجامع والتى يوصل إليها باب فى كل زاوية من زوايا الصحن .

وطبيعى أن يكون إيوان القبلة (شكل ٥٠) أغناها وأعظمها دقة فى الزخرفة . والحق أن جامع السلطان حسن من العمائر الإسلامية النادرة التى تجمع بين دقة الزخرفة وجمالها وقوة البناء وعظمته . وجدران هذا الإيوان مكسوة بالرخام والأحجار الملونة ، وعليها شريط من الكتابة الكوفية الجميلة تقوم على أرضية من الفروع والزخارف النباتية فى الجص . ونص هذه الكتابة آيات قرآنية من سورة الفتح . والمنبر من الرخام الأبيض وله باب من الخشب

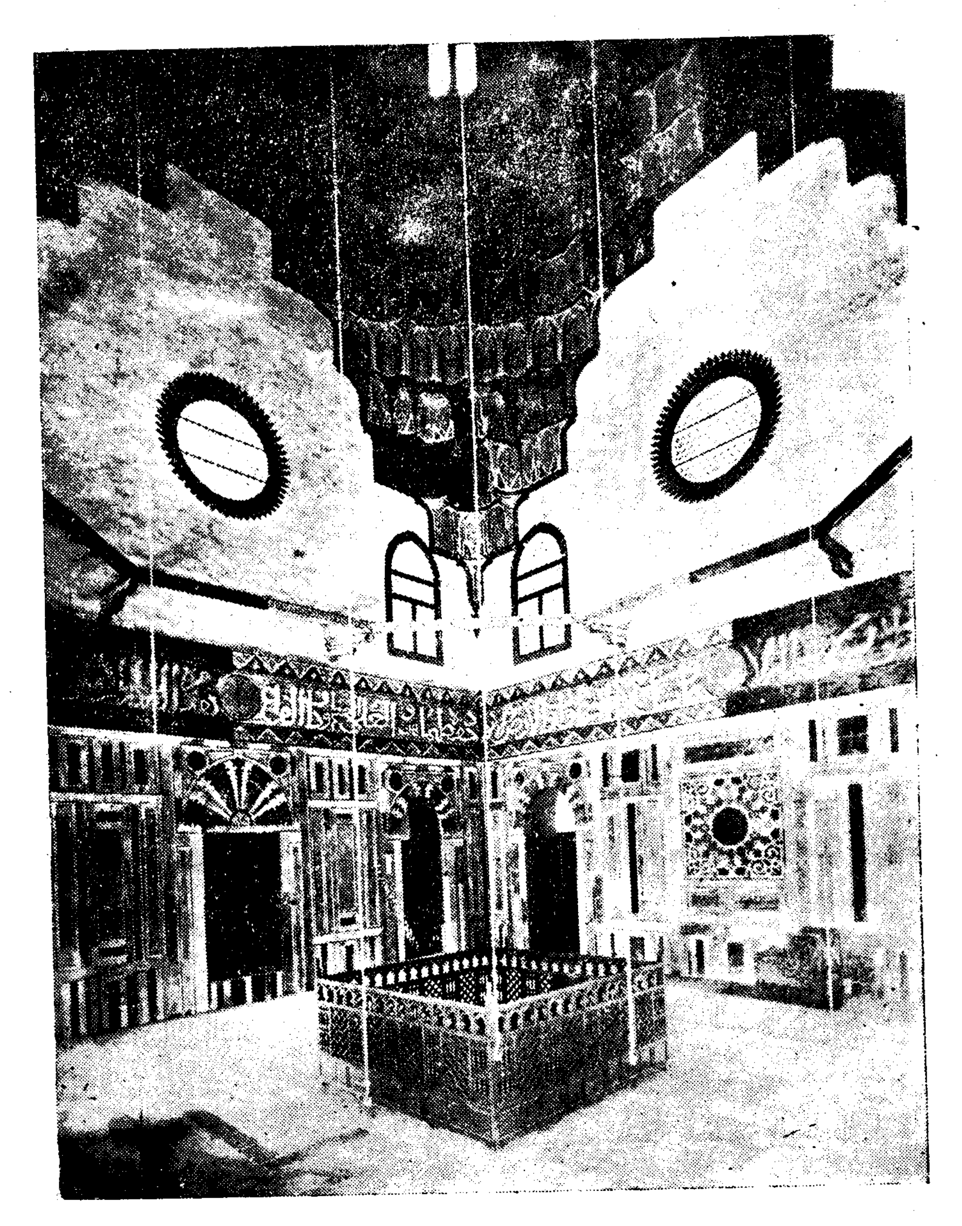


( شكل ٥٠ ) إيوان القبلة فى جامع ومدرسة السلطان حسن

المصفح بالنحاس فى زخارف من أشكال متعددة الأضلاع ومرتبة فى أوضاع نجمية على النمط الذى ذاع فى عصر المماليك . أما المحراب المجوف فتزينه قطع من النقوش الذهبية والرخام المطعم ، ويحف به عمودان من الرخام فى كل جانب من جانبيه . وبين تيجان الأعمدة وشريط الكتابة مستطيل فيه عقد المحراب فيزيده ظهورا .

وفى هذا الإيوان دكة من الرخام تقوم على ثلاث دعائم بينها ثمانية أعمدة . وفى حائط القبلة بابان يوصلان إلى القاعة ذات القبة العظيمة التى أعدت ليدفن فيها السلطان ( شكل ٥١ ) ولكنه قتل ولم يعثروا على جثته . ويحيط بهذه القاعة سكون وظلام يبعثان الرهبة والخشوع وهى مربعة الشكل ، طول كل جانب منها ٢١ مترا . وهذه الحيطان مكسوة بالرخام إلى ارتفاع ثمانية أمتار . وفوق الكسوة الرخامية شريط من الخشب عليه كتابة تاريخية بالخط النسخى . وفى وسط القاعة مقصورة من خشب تضم تابوتا من الرخام . وقد كان للبابين الموصلين إلى القاعة كسوة من النحاس المكفت بالذهب والفضة . ولا يزال أحد هذين البابين يدل بكسوته على ما وصل إليه الفنانون المسلمون فى القرن الثامن الهجرى (١٤م ) من مهارة وإتقان فى صناعة المعادن وزخرفتها بالرسوم المطبقة بالذهب والفضة .

وللجامع منارتان عظيمتان فى الجانب القبلى الشرقى ويبلغ إرتفاع كبراهما ٨١ر٦٠ مترا .



( شكل ٥١ ) منظر داخلى فى القبة بمسجد ومدرسة السلطان حسن

وقد كان المقصود فى البداية أن يكون للمسجد أربع مآذن ؛ ولكن لما سقطت المئذنة الثالثة بعد إتمام بنائها قنع السلطان بالمئذنتين .

ولعل جزءا كبيرا من عظمة هذا المسجد يرجع إلى توافق أجزائه واتزانها وتناسبها . فإن المهندس لم يبتكر فيه كل شىء ، وإنما آلف بين الأساليب الشائعة ومزجها على نمط

تجلت فيـه عبقريته واستطاع بوساطته أن ينتج آثرا فنيا لا يقل عن أبدع العمائر كمالا وتماسكا ووحدة .

وقد كشف الأستاذ حسن عبد الوهاب مفتش الآثار العربية أن اسم مهندس هذا الجامع محمد بيليك ، كما يتجـلى من كتابة تاريخية فيه ينتهى نصها بعبارة « وشاد عمارته محمد ابن بيليك المحسنى »[١] . وإذا جاز الشك فى أنه لم يكن المهندس الذى قام بتصميم المسجد فلا أقل من التسليم بأنه أشرف على عمارته كلها .

* * *

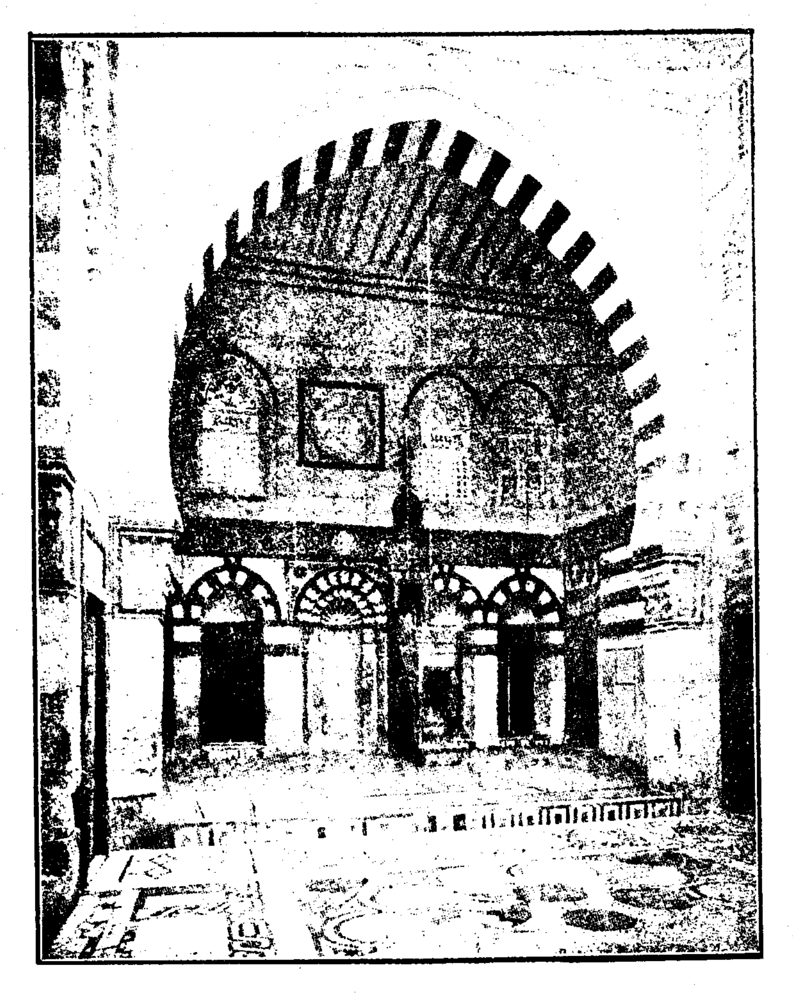
وذاع بناء المدافن الـكبيرة فى عصر المماليك . وهى تتشابه فى تصميمها إلى حد كبير ولا ريب فى أنها تشـبه فى كثير من العناصر المعمارية ما عرفه القوم من الأضرحة فى بلاد التركستان ، ولـكن ارتقى تصميمها فى مصر وتطور بناؤها . وتفخر القاهرة بأن فيها مجموعة طيبة من هذه الأضرحة تعرف خطأ باسم قبور الخلفاء والحق أنها أضرحـة المماليك . ولعل أبدعها مدفن وخانقاه برقوق ومدفن قايتباى ومدفن بارسباى .

أما مدفن برقوق فقد أمر بإنشائه الملك الظاهر برقوق قبيل وفاته ، ولـكنه تم على يد ابنه الناصر فرج سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠) ، وروعى فى تصميمه أن يكون فى الوقت نفسه مسجداً كبيرا وضـريحا للظاهر برقوق وأفراد أسره وخانقاه لإقامة الصوفية ، فلا عجب إذا اجتمعت فيها عناصر معمارية نعرفها فى شتى العمائر المصرية الإسلامية ؛ وإيوان القبلة يشبه إيوان جامع الحاكم ، إذ ينتهى طرفاه بقبتين تتوسطهما قبة ثالثة فوق المحراب وهى أصغر منهما حجما . وسطح القبتين الـكبيرتين مزين بزخارف بارزة فى الحجر على هيئة دالات . وفى كل من الطرفين البحرى والقبلى من الوجهة الغربية سبيل يعلوه مكتب . وتقوم على يمين المـكتب البحرى وعلى يسار المـكتب القبلى مئذنتان رشيقتان . ويتألف المسجد فى هذا البناء المركب من صحن يحف به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة . وفى بحريه وقبليه القبتان . وسقرف الإيوانات الأربعـة مغطاة بقبوات نصف كرية من الآجر ومحمولة على عقود مرفوعة مدببة وأطرافها متكئة على أكتاف حجرية أبدانها مثمنة وتيجانها وقواعدها مربعة . أما الغرف الـكثيرة فى هذه الخانقاه فمعظمها فوق الإيوانين البحرى والقبلى .

ومن أعظم المدافن المملوكية شهرة مدفن قايتباى بالصحراء الشرقية فى القاهرة . وقد تم

---

(١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية جـ ١ ص ١٧٦ — ١٨٠

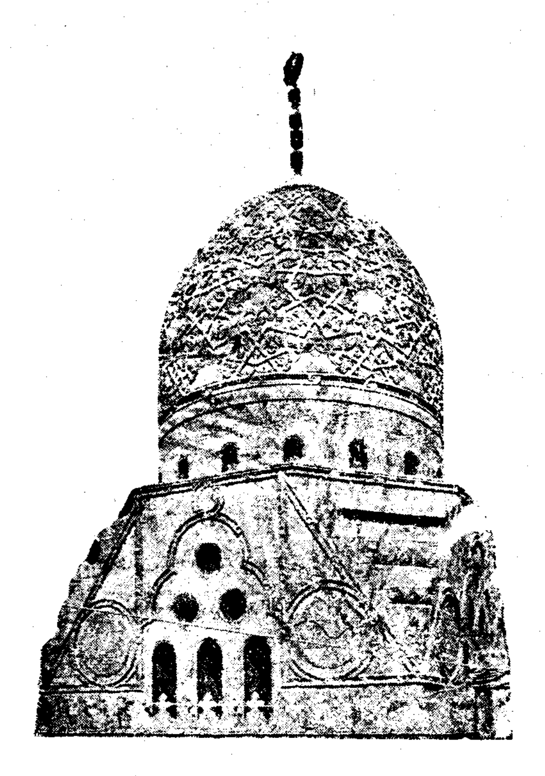


( شكل ٥٢ ) منظر داخلى فى مسجد قايتباى بالقاهرة من القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م )
يبدو فيه الإيوان الشرقى والمحراب والمنبر المصنوع من الخشب المطعم بالسن
المدقوق فضلا عن بعض الشبابيك الجصية التى امتاز بها هذا المسجد

بناؤه سنة ٤٨٩ هـ ( ١٤٧٤ م ) وهو مجموعة رشيقة متناسبة الأجزاء تتألف من مدرسة وسبيل ومكتب وقبة . والحق أن تصميمها عادى ، ولكن جمال النسب فى عمارتها ورشاقة المئذنة والقبة وإبداع زخارفهما ، وتنوع رسوم الأرضية الرخامية ورسوم السقوف ، ومجموعة الشبابيك الجصية ، كل ذلك أكسب هذه المجموعة أهمية خاصة فى تاريخ الطراز المملوكى .

وصحن هذا المدفن مغطى بسقف ذى شخشيخة أنيقة وحوله أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، ووجهة هذا الإيوان قوامها عقد حدوى مدبب ( شكل ٥٢ ) . ويقع المدفن قبلى هذا الإيوان ، وقبته منقوش ظاهرها برسوم هندسية ونباتية جميلة ( شكل ٥٣ ) .

ومن مجموعات العمائر المملوكية العظيمة الشأن قبة ومدرسة وبيمارستان السلطان قلاوون وقد شيدت على جزء من أرض القصر الغربى الفاطمى وتمت عمارتها سنة ٦٨٤ هـ (١٢٨٥ م) ولهذه المجموعة مدخل رئيسى فى الوجهة الشرقية التى تمتاز بما فيها من حنايا جميلة محمولة على عمد رخامية ، وبشبابيك ذات أشكال هندسية دقيقة وشريط من الآيات القرآنية والكتابة التاريخية . وفى الطرف البحرى من الوجهة مئذنة قاعدتها ودورها الأوسط مربعان والدور العلوى مستدير . ويؤدى المدخل إلى مجاز طويل ، به من اليمين



(شكل ٥٣) قبة مدفن الأشرف أبى النصر قايتباى

بابان يؤديان إلى القبة وبابان إلى اليسار يؤديان إلى المدرسة أو المسجد . وينتهى هذا المجاز من الجهة الغربية بباب كان يؤدى إلى المارستان الذى لم يبق الآن من آثاره شىء يستحق الذكر . ولا ريب فى أن القبة أبدع ما فى هذه المجموعة وهى محمولة على أعمدة من الجرانيت ذات تيجان مذهبة وعلى أكتاف أجزاؤها السفلية مغطاة بالفسيفساء البديع ، ويشبه تصميم هذه القبة تصميم قبة الصخرة من بعض الوجوه . وقبة قلاوون آية من آيات الفن الإسلامى بسقوفها الذهبة وزخارفها الحصية الجميلة ومحرابها الغنى بالفسيفساء الدقيقة . وقد دفن فى هذه القبة السلطان قلاوون وابنه الناصر محمد .

ومن مميزات العمارة المملوكية زيادة العناية بوجهات المساجد . وهى العناية التى بدأت فى عمائر الطراز الفاطمى ، وأصبحت بعد ذلك قاعدة متبعة فى عصر المماليك . وتتجلى أحيانا فى تتابع طبقات أومداميك أفقية من أحجار صفراء وأخرى حمراء داكنة . وتتجلى أحيانا أخرى فى تجاويف أوحنايا عمودية طويلة قد تفتح فيها نوافذ وقد تنتهى فى أعلاها بزخارف معمارية من المقرنصات ، كما تتجلى فى أشرطة من الزخارف والكتابات القرآنية أو التاريخية ، وفى شرافات مسننة تتوج بها الوجهة . ونلاحظ أن المهندس كان يحرص كل الحرص على إبراز

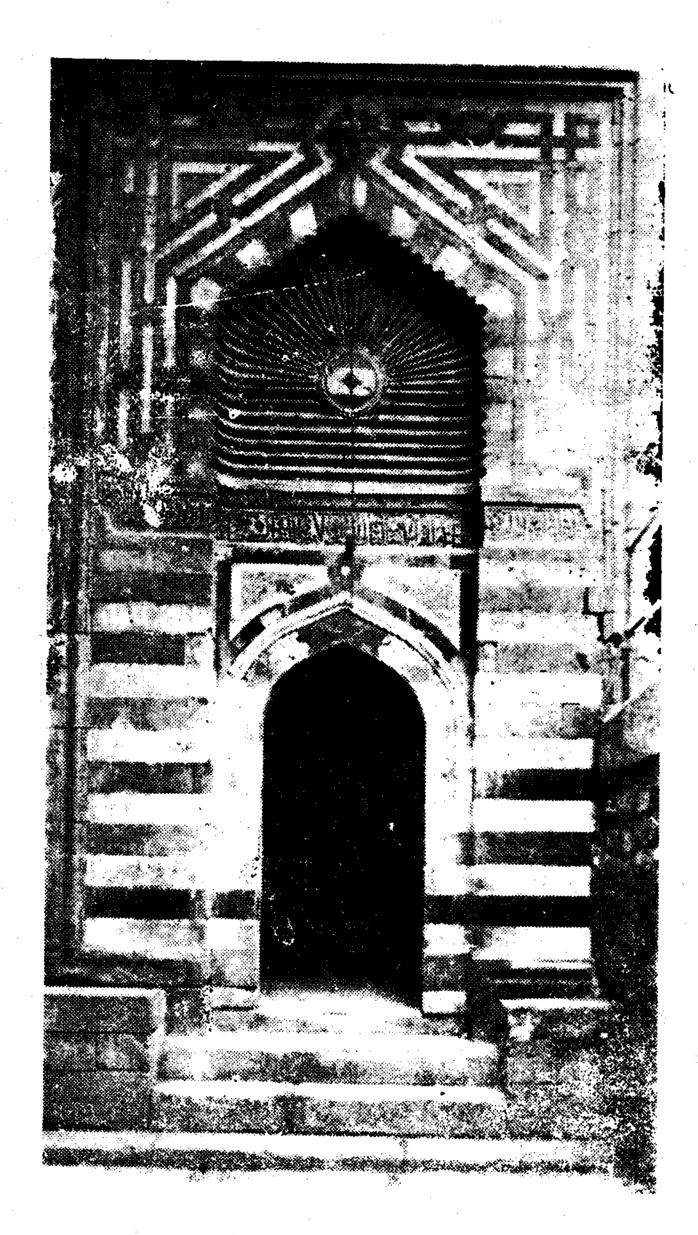
الوجهة وما فيها من تجاويف وحنايا فكان يفضل ألا يكون المدخل فى وسطها بل يكون فى ركن منها وأن يكون مرتفعا بعض الارتفاع فيصعد إليه بسلم من بضع درجات . ومن الوسائل التى أدت إلى إبراز الوجهة اتخاذ المئذنة فى طرف منها بحيث يكون للمسجد مئذنة فى ركن أو مئذنتان فى ركنين من أركانه وتبدو المئذنة بدون قاعدة مستقلة لها ، وكأنها قائمة فوق شرافات المسجد . ومن أمثلة ذلك مئذنة مدرسة وقبة قلاوون ومئذنة مسجد سلار وسنجر الجاولى ومئذنتا جامع الناصر محمد بن قلاوون فى قلعة الجبل ومئذنة مدرسة صرغتمش ومئذنة مسجد الظاهر برقوق .

وامتازت المآذن فى الطراز المملوكى برشاقتها واعتدال ارتفاعها وبأن معظمها ذو قاعدة مكعبة فبدن مثمن فدورة علوية اسطوانية الشكل . وسوف نعود إلى الكلام على هذه المآذن فى الصفحات القادمة وسنتحدث أيضاً عن القباب وزخرفتها فى العصر المملوكى . أما أبواب المساجد المملوكية فامتازت بزخارفها الفنية على نحو يذكر بما نعرفه فى العمائر السلجوقية التى سيأتى الحديث عنها فى الفصل القادم .

وازدهرت فى العمائر المملوكية زخرفة الوزرات والأرضيات بالرخام الملون . وكانت المحاريب ميدانا للابداع فى الفسيفساء الرخامية ، فإنها لم تكن تصنع من الخشب أو تزخرف بالجص كما كان الحال فى العصر الفاطمى ، بل أصبحت فى كثيرة من الأحيان تغشى بالرخام الملون والصدف كما فى جامع المارداني ومدرسة السلطان حسن ومسجد السلطان الظاهر برقوق . وأصبحت المنابر تصنع من الرخام فى كثير من الأحيان كما نرى فى جامع آق سنقر ( الجامع الأزرق ) ومدرسة السلطان حسن ومدرسة أبو بكر مزهر ، أو من الحجر كما فى تربة برقوق .

أما العمائر المدنية فى عصر المماليك فلم يبق منها إلا مداخل بعضها وأجزاء من بعضها الآخر . وأهمها جميعا القصر الذى شيده الأمير بشتاك على جزء من أرض القصر الشرقى الفاطمى سنة ٧٣٥ هـ ( ١٣٣٤ م ) ولم يبق منه غير جزء من الوجهة ثم المدخل والقاعة الكبرى وما يحف بها من حجرات ، وتمتاز هذه القاعة بجمال سقوفها المذهبة وبالفسقية الرخامية التى تتوسطها ، فضلا عن وزرتها الرخامية الدقيقة وإبداع مافيها من التحف والأدوات الخشبية ذات الزخارف المخروطة أو المحفورة والمطعمة .

ومن منشآت الأمير بشتاك حمام بشارع سوق السلاح فى القاهرة ، يرجع إلى نحو سنة ٧٤٠ م ( ١٣٣٩ م ) ولكن لم يبق منه إلا مدخله المكسو بالرخام الملون ( شكل ٥٤ ) ومما يؤسف له أننا لا نعرف أى حمام من الطراز الفاطمى ولا من عصر الأيوبيين كما أن ما نعرفه



( شكل ٥٤ ) مدخل حمام بشتاك بالقاهرة

من الحمامات المملوكية لا يتجاوز مدخل حمام بشتاك وقبه مخربة من حمام السلطان الملك المؤيد شيخ وترجع إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . ولا ننسى فى هذه المناسبة أن مصر كانت تمتاز على سائر الأقاليم الإسلامية بإبداع حماماتها . وحسبنا ما كتبه فى هذا الصدد عبد اللطيف البغدادى حين زار مصر فى نهاية القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . قال : « وأما حماماتهم

فلم أشاهد فى البلاد أتقن منها وصفاً ولا أتم حكمة ولا أحسن منظراً ومخبرا . أما أولا فإن أحواضها يسع الواحد منها مابين راويتين إلى أربع روايا وأ كثر من ذلك ، يصب فيه ميزابان مجاجان حار وبارد وقبل ذلك يصبان فى حوض صغير جدا مرتفع ، فإذا اختلطا فيـه جرى منه إلى الحوض الـكبير وهذا الحوض نحو ربعه فوق الأرض وسائره فى عمقها ، ينزل إليه المستحم فيستنقع فيه . وداخل الحمام مقاصير بأبواب ، و فى المسلح أيضاً مقاصير لأرباب التخصص حتى لايختلطوا بالعوام ولا يظهروا على عوراتهم . وهذا المسلح بمقاصيره حسن القسمة مليح البنية وفى وسطه بركة مرخمة وعليها أعمدة وقبة . وجميع ذلك مزوق السقوف مفوف الجدران مبيضها مرخم الأرض بأصناف الرخام مجزع باختلاف ألوانه . وترخيم الداخل يكون أبدا أحسن من ترخيم الخارج وهو مع ذلك كثير الضياء مرتفع الأزاج ، جاماته مختلفـة الألوان ضافية الأصباغ بحيث إذا دخله الإنسان لم يؤثر الخروج منه ، لأنه إذا بالغ بعض الرؤساء أن يتخذ دارا لجلوسه وتناهى فى ذلك لم تـكن أحسن منه . وفى موقده حكمة عجيبة . وذلك أن يتخذ بيت النار وعليه قبة مفتوحة بحيث يصل إليها لسان النار ويصف على أفارِيزها أربع قدور رصاص كقدور الهراس لـكنها أ كبر منها ، وتتصل هذه القدور قرب أعاليها بمجار من أنابيب ، فيدخل الماء من مجرى البير إلى فسقية عظيمة ، ثم منها إلى القدر الأولى فيكون فيها باردا على حاله ثم يجرى منها إلى الثانية فيسخن قليلا ، ثم إلى الثالثة فيسخن أ كثر من ذلك ثم إلى الرابعة فيتناهى حره ، ثم يخرج من الرابعة إلى مجارى الحمام . فلا يزال الماء جاريا وحارا بأيسر كلفة وأهون سعى وأقصر زمان ... ... ... ويفرشون أرض الأتون التى هى مقر النار بنحو خمسين أردبا ملحا وهكذا يفعلون بأرض الأفران لأن الملح من طبعه حفظ الحرارة »[1] .

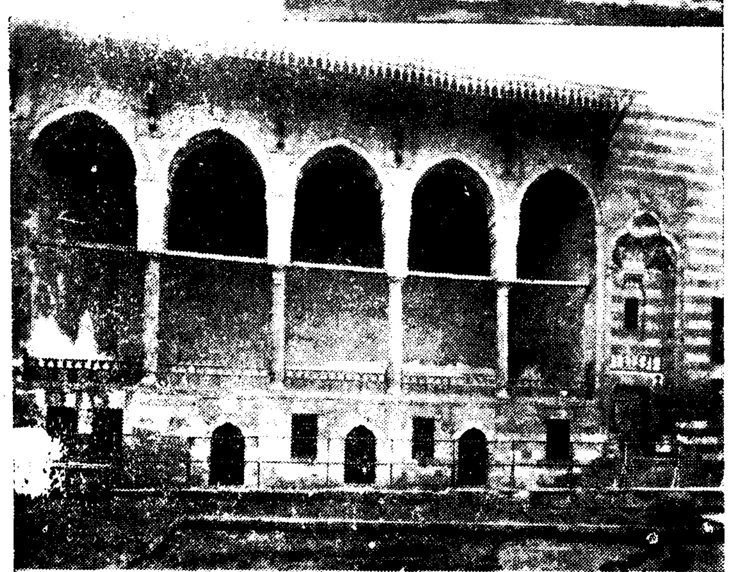
ومن آثار القصور المملوكية مدخل قصر الأمير قوصون خلف مدرسة السلطان حسن ويرجع إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) وبقايا قصر الأمير طاز بشارع السيوفية بالقاهرة وتشمل المدخل والقاعة الـكبيرة ذات السقوف الجميلة والمتعددة الأنواع .

ومن آثار العمائر الدنية المملوكية مدخل وكالة الأمير قوصون ومدخل وكالة قايتباى بباب النصر ( شكل ٥٥ ) ومقعد ماماى المعروف باسم بيت القاضى فى القاهرة ( شكل ٥٦ ) . وهذا المقعد جزء من دار كبيرة شيدها الأمير ماماى السيفى أحد أمراء السلطان قايتباى . وتمتاز وجهته ببائكة ذى القرنصات الجميلة والعقود المحمولة على أربعة عمد تيجانها على هيئة زهرة اللوتس . كما

(١) رحلة عبد اللطيف البغدادى في مصر ( فصل فيما شوهد بها من غرائب الأبنية والسفن ) .



← (شكل ٥٥) مدخل
وكالة قايتباى بباب النصر
بالقاهرة



(شكل ٥٦) مقعد ماماى السيفى المعروف ببيت القاضى فى القاهرة

يمتاز هذا المقعد بسقفه ذى الزخارف البديعة . وترجع تسميته ببيت القاضى إلى أنه كان قبل إصلاحه مقراً للمحكمة الشرعية .

والملاحظ فى العمائر المدنية المملوكية أن الزخارف الرخامية والعقود والأعمدة والتيجان لا تستعمل فيها بقدر ما استعملت فى العمائر الدينية ، بينما أقبل القوم فى العمائر المدنية على استخدام الخشب فى شتى الأدوات والأغراض واستعملوه مخروطا أو مجمعا أو ملونة زخارفه أو محفورة . وكذلك استعمل الآجر فى العمائر المدنية أكثر من استعماله فى المساجد .

ولا يسعنا أن نختم الحديث عن العمائر المملوكية بدون أن نشير إلى أن التأثر بالطراز العثمانى بدأ يظهر فى بعضها قبيل الفتح العثمانى ، كما يبدو فى تصميم جامع الغورى وفى بعض العناصر المعمارية فى جامع خاير بك (شكل ٥٧) ولا سيما الأقبية ، وفى مسـجد قانى باى السيفى أمير أخور . ويرجع هذا المسجد الأخير إلى سنة ٩٠٨ هـ (١٥٠٢ — ١٥٠٣ م) . ويمتاز بتنوع سقوف إيواناته ، فالغربى مغطى بقبو مصلب والبحرى والقبلى مغطيان بقبوين مدببين ، والشرقى مغطى بقبوين دائريين يتوسـطهما قبو كرى . وزخرفة العقود والنوافذ والصفف وأعتاب الأبواب متأثرة إلى حد كبير بما نراه فى عمائر السلطان قايتباى .



( شكل ٥٧ ) جامع خاير بك بالقاهرة ( ٩٠٨ هـ ، ١٥٠٢ م )

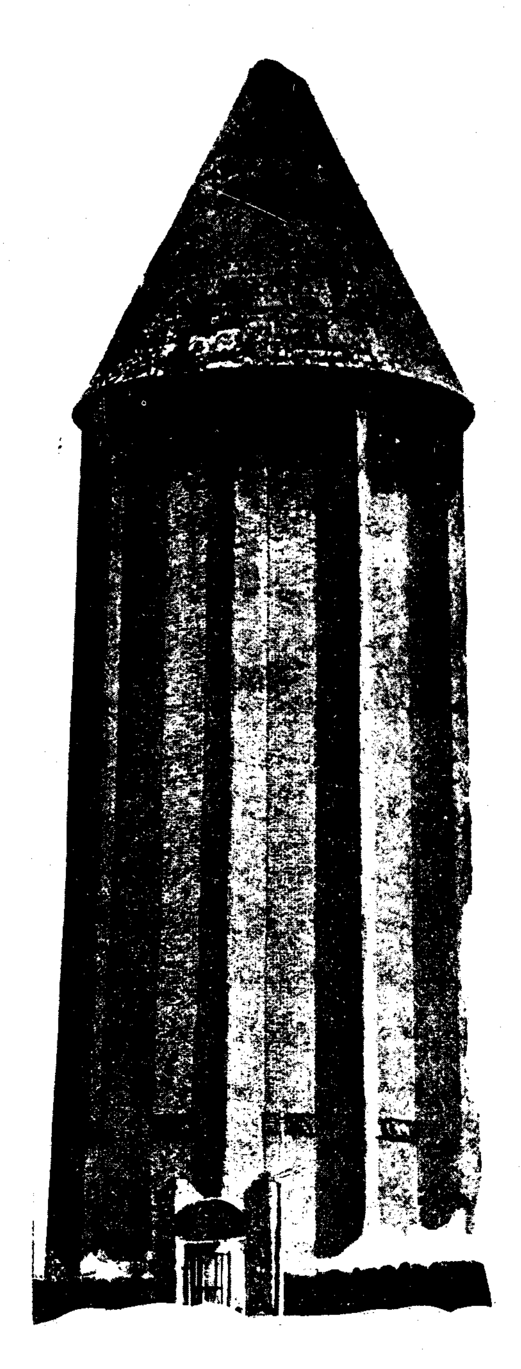
# العمائر فى الطراز السلجوقى

السلاحقة قبائل من التركمان الرحل قدموا من إقليم القرغيز فى آسيا الوسطى واستقروا فى الهضبة الإيرانية . وأصبح العنصر التركى ذا شأن خطير فى الشرق الإسلامى منذ ذلك الحين . وكان السلاجقة من أتباع المذهب السنى فأخذوا على عاتقهم حماية الخلافة العباسية ولكن الخليفة لم يكن له أمامهم أى نفوذ حقيق . واستطاع طغرلبك أن يدخل بغداد سنة ٤٤٧ هـ (١٠٥٥ م) ونصّب نفسه سلطانا للدولة ثم وحّد الشرق الإسلامى تحت حكمه . ولكن امبراطورية السلاجقة الواسعة لم تلبث أن تمزقت وآل حكمها إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوّادهم الأتابكة . ثم قضى عليها المغول فى القرن السابع الهجرى (بداية القرن ١٣ م) .

وكان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم فى آسيا الصغرى والعراق وإيران ؛ ولكن العنصر التركى الذى ينتمون إليه لم يظهر تأثيره فى العمائر والتحف الفنية فى عصرهم ؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم فى الأقاليم الإسلامية المختلفة ويشجعونهم بما يكلفونهم به من أعمال أو يشترونه من تحف فنية . ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته ، امتاز بضخامة العمائر واتساعها ومظهرها القوى ، كما امتاز أيضاً باستخدام رسوم الكائنات الحية ، محورة عن الطبيعة ، على النحو الذى عرفته الفنون الإسلامية عامة . ومن مميزات الطراز السلجوقى — عدا ذلك — كثرة استخدام الزخارف المجسمة ولا سيما فى وجهات العمائر .

والمشاهد أن أهم الآثار الفنية التى خلفها هذا الطراز موطنها آسيا الصغرى وأرمينية وبلاد الجزيرة والشام . ففى آسيا الصغرى غلب سلاجقة الروم الدولة البيزنطية على أمرها وازدهرت دولتهم منذ نهاية القرن الخامس الهجرى إلى أول الثامن (١٠٧٧ — ١٣٠٠ م) وخضعت لها بلاد الأناضول كلها فى القرن السادس الهجرى (١٣ م) . وأصبحت عاصمتهم قونية من أعظم مراكز الحضارة الإسلامية فى عصر علاء الدين الأول من السلاطين السلاجقة (٦١٦ — ٦٣٤ هـ = ١٢١٩ — ١٢٣٦ م) . وقامت فى الشام وبلاد الجزيرة دويلات بنى أرتق وبنى زنكى وبنى بورى وكان أمراؤها من أكرم رعاة الفنون فى ديار الإسلام .

ويبدو أن الأساليب التى مهدت للطراز السلجوقى قامت فى بلاط محمود الغزنوى



( شكل ٥٨ ) جنبد قابوس فى جرجان بإيران

(٣٨٨—٤٢١ هـ= ٩٩٨—١٠٣٠ م) وامتدت منها إلى إيران والهند وكانت مرحلة الانتقال من الأساليب الفنية التى انتشرت فى شرق العالم الإسلامى ، ذيلا للأساليب الساسانية ، إلى الطراز السلجوقى . ولا عجب فإن الغزنويين من عنصر تركى ، ولكنهم ألقوا بأنفسهم فى أحضان الحضارة الإيرانية وتأثروا فى فنونهم ببعض الأساليب الهندية القديمة . بل قامت على يدهم فى دهلى نفسها طائفة من العمائر فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) . وظلت أساليبهم الفنية فى بكتريا والهند محتفظة بقسط وافر من شخصيتها إلى القرن التاسع (١٥ م) ولم تطغ عليهم الأساليب التى ازدهرت فى إيران على يد المغول .

ومما يلاحظ فى العمائر الدينية السلجوقية أنها لم تكن مقصورة على المساجد فحسب ، بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج أسطوانية أو ذات أضلاع وأوجه عدة أو على شكل عمائر ذات قباب . وقد نشأ هذا الطراز من الأضرحة فى خراسان وانتشر منها إلى سائر أنحاء الشرق الإسلامى . وكانت المدافن المشيدة على هيئة أبراج بسيطة من ضروب العمائر التى ذاعت قبل الإسلام فى شرق إيران ثم أقبل السلاجقة على اتخاذها من الآجر مع الإبداع فى إكسابها كثيرا من الضخامة

والأناقة . وأقدم هذه الأبراج فى العصر السلجوقى جنبد قابوس فى إقليم جرجان ، وتصميمه نجمى يضيق قليلا جـدا فى أعلاه وينتهى بقمة مخروطية الشكل (شكل ٥٨) . وعليه كتابة تاريخية بالخط الكوفى فى شريط عند المدخل ، ونصها : « بسم الله الرحمن الرحيم هذا القصر العالى للأمير شمس المعالى الأمير ابن الأمير قابوس بن وشمكير أمر ببنائه فى حياته سنة سبع وتسعين وثلثمائة قمرية وسنة خمس وسبعين وثلثمائة شمسية . فهو مؤرخ إذن من سنة ٣٩٧ هـ (١٠٠٧م) . ومن الأبراج الجميلة ذات التصميم الكثير الأضلاع قبر مؤمنة خاتون فى نخجوان بإيران . وفى تضليعاتها حنايا تنتهى فى أعلاها بمقرنصات بسيطة ( انظر شكل ٢٥ ) وتشير الكتابات التاريخية فوق مدخلها إلى أنها شيدت سنة ٥٨٢ هـ ( ١١٨٦ م ) .

وقد انتشرت هذه الأبراج فى آسيا الصغرى وكانت فى معظم الأحيان بسيطة ومتعددة الأضلاع وخالية من الزخارف الفنية التى نراها فى إيران .

وكان المدفن العادى يغطى فى بعض الأحيان ببرج من هـذه الأبراج كما نرى فى قبر جلال الدين الرومى فى قونية ويرجع إلى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .

وعرفت تلك الأبراج فى بلاد الجزيرة والعراق وكان بعضها أمام مدخله رواق صغير ، كما نرى فى ضريح الإمام يحيى بالموصل ؛ ويرجع إلى سنة ٦٣٧ هـ ( ١٢٤٠ م ) ، كما يتبين من كتابة على تابوت خشبى فيـه . نصها : « هذا قبر يحيى بن القاسم بن الحسن بن على بن أبى طالب صلوات ( كذا ) الله عليهم أجمعين تطوع بعمله العبد الفقير الراجى رحمته لؤلؤ بن عبد الله ولى آل محمد سنة سبع وثلثين وستمائة » ومن كتابة أخرى بارزة بحروف كبيرة من الآجر فى الجدار الأيمن لقاعة المرقد ونصها : « هذا ما تطوع بعمارته لوجه الله تعالى العبد الفقير لؤلؤ بن عبد الله »[1] أما مقبرة زبيدة فى الكرخ ببغداد فقوامها قاعدة مثمنة فوقها قمة على هيئة مخروط ناقص تغطى سطحه مقرنصات يدل تطورها على أن الضريح الحالى يرجع إلى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ، وإن صح أنه أقيم فوق قبر السيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد . ومما يشهد بانتشار هذا النوع من العمائر فى سوريا قبر نور الدين فى المدرسة المنسوبة إليه .

أما الأضرحة ذات القباب فأكبر الظن أنها مشتقة من المنازل ذات القباب التى ذاع تشييدها فى المدن الصحراوية فى خراسان منذ العصور القديمة . وتطورت عمارتها حتى أصبح

---

(١) لم نر هذا النص الأخير . وقد جاء فى سجل الكتابات العربية التاريخية Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe بين كتابات سنة ٦٥٧ هـ بوصفها السنة التى توفى فيها الأمير لؤلؤ . وكان الأولى وضعه بين كتابات سنة ٦٣٧ إعتمادا على النص المؤرخ على التابوت الخشبى فى الضريح نفسه .

فوق القاعدة المربعة مثمن ورقبة تحمل القبة . ومن أعظم أمثلة هذه الأضرحة قبر السلطان سنجر فى مدينة مرو ويرجع إلى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) وامتاز بستار من البناء ذى حنايا يحيط برقبة طويلة تعلوها القبة التى تبدو كأنها طاقية فوقها .

وقد تأثرت الأضرحة الهندية فى العصر البثانى[1] بعمارة الأضرحة ذات القباب فى إيران . ولكنها امتازت بأن معظمها مربع القاعدة يضيق قليلا كلما ارتفع وله سور منحدر ذو أبراج فى أركانه ؛ فضلا عن أن بناء القبة فيها كان متأثراً بالأساليب الهندية المحلية وليس بالأساليب الإيرانية . ومن أمثلة تلك الأضرحة مدفن تغلق شاه الذى شيده محمد بن تغلق لأبيه فى دهلى سنة ٧٢٥ هـ ( ١٣٢٥ م ) .

***

وأدخل السلاجقة بناء المدارس لتعليم المذاهب السنية . والواقع أن المذهب الشافعى كان له أتباع كثيرون متفرقون فى بعض بقاع إيران ؛ ولكن هذا المذهب السنى لم تصبح له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة ، ولا سيما الوزير نظام الملك الذى شيد له المدارس الفخمة . وكانت المدرسة تختلف عن دار العلم أو الجامعة فى أن الأولى كانت وقفا على تعليم المذاهب السنية وإعداد الموظفين للدولة . وقد فتح نظام الملك مدارس فى نيسابور وطوس وبغداد وتبعه غيره من عظماء الدولة ففتحوا المدارس ورصدوا لها الأوقاف الغنية .

على أن ما شيد فى إيران من تلك المدارس لم يبق منه شىء . وكان كله لتدريس المذهب الشافعى . بينما غلب مذهب ابن حنبل على المدارس التى شيدت فى العراق وغلب مذهب أبى حنيفة على المدارس التى أقامها بنو زنكى فى سوريا وبلاد الجزيرة . أما المذهب المالكى فقد ساد فى بلاد المغرب . وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسى المستنصر بالله شيد المدرسة المستنصرية فى بغداد بين عامى ٦٢٥ و ٦٣٠ هـ ( ١٢٢٧ — ١٢٣٢ م ) وجعلها لتدريس المذاهب الأربعة . ولم يبق من هذه المدرسة إلا أطلال نستطيع أن نتبين منها المعالم الأولى . وكان قوام تصميمها مستطيل فى منتصف كل ضلع من أضلاعه إيوان عرضه نحو ستة أمتار . ويحف بكل إيوان من إيوانى الضلعين الكبيرين قاعتان للدرس . أما قاعات الطلبة فكانت من طابقين وتقوم بين هذه الإيوانات وكان لها بوائك محمولة على أكتاف . وقد زار ابن بطوطة بغداد سنة ٧٢٧ هـ ( ١٣٢٧ م ) ورأى المدرسة المستنصرية

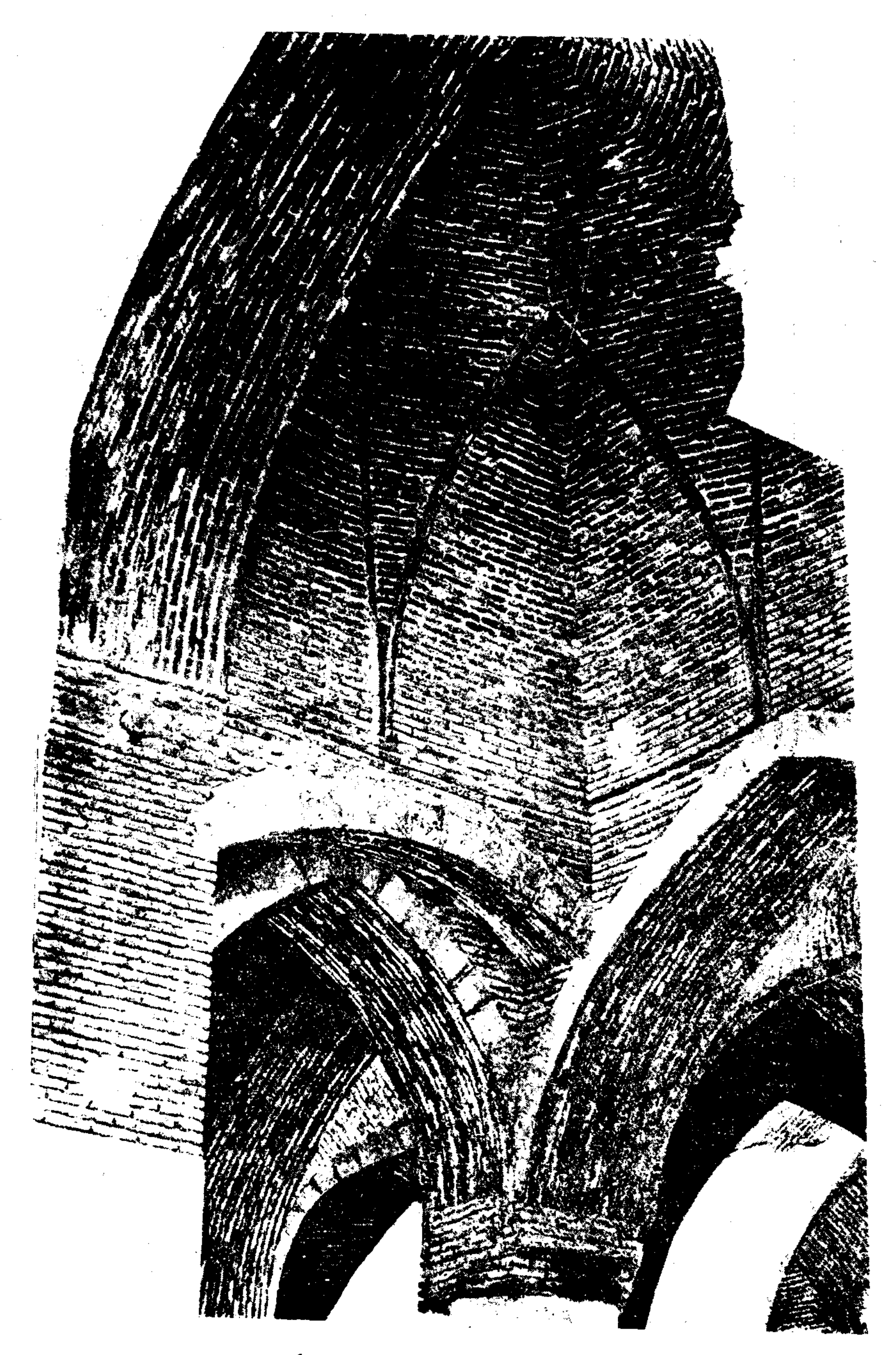
---

(١) العصر البثانى فى الهند Pathan هو عصر الأسرات الإسلامية التركية الأصل التى حكمت الهند قبل المغول الهنود . وهو نسبة إلى البثانيين أو الأفغان الذين استقروا فى شمالى غرب الهند وفى بنغالة وفى جنوبى الهند والدكن . وهذه الأسرات هى الغوريون والمماليك والخلجيون وبنو تغلق وبنو سيد وبنو لودى .

وكتب فى وصفها : « وهذه الجهة الشرقية من بغداد حافلة الأسواق عظيمة الترتيب . وأعظم أسواقها سوق يعرف بسوق الثلاثاء . وكل صناعة فيها على حدة . وفى وسط هذا السوق المدرسة النظامية العجيبة التى صارت الأمثال تضرب بحسنها . وفى آخره المدرسة المستنصرية . ونسبتها إلى أمير المؤمنين المستنصر بالله أبى جعفر بن أمير المؤمنين الظاهر بن أمير المؤمنين الناصر . وبها المذاهب الأربعة . لكل مذهب إيوان فيه المسجد وموضع التدريس . وجلوس المدرس فى قبة خشب صغيرة على كرسى عليه البسط . ويقعد المدرس وعليه السكينة والوقار لابسا ثياب السواد معتما وعلى يمينه ويساره معيدان يعيدان كل ما يمليه وهكذا ترتيب كل مجلس من هذه المجالس الأربعة . وفى داخل هذه المدرسة الحمام للطلبة ودار للوضوء » .

ولا تزال بعض المدارس السلجوقية قائمة فى آسيا الصغرى ومعظمها يجمع بين المدرسة وضريح منشئها . وبعضها قوامه إيوان يسبقه رواق . ويتألف البعض الآخر من قاعة ذات قبة وحوض للماء عوضا عن الصحن المكشوف ذى الفسقية .

ومن أبدع أمثلة المدارس السلجوقية فى الأناضول مدرسة صير چالى فى قونية وقد شيدت سنة ٦٤٠ هـ ( ١٢٤٢ م ) كما يتبين من كتابة تاريخية على مدخلها ، ونصها « السلطانى . رسم بعمارة هذه المدرسة المباركة فى دولة السلطان الأعظم ظل الله فى العالم غياث الدنيا والدين علاء الإسلام والمسلمين أبى الفتح كيخسرو بن كيقباد قسيم أمير المؤمنين الفقير إلى رحمة ربه بدر الدين بن مصلح أدام الله توفيقه ، وقفها على الفقهاء والمتفقهة من أصحاب أبى حنيفة النعمان رضى الله عنه فى سنة أربعين وستمائة » . وقوام هذه المدرسة إيوان ذو محراب يحف به قاعتان لكل منهما قبة . وفى هذه المدرسة ، كما فى معظم المدارس السلجوقية بآسيا الصغرى ، تقوم القبة على مثمن فوق القاعدة المربعة ، ويكون الانتقال من القاعدة المربعة إلى المثمن بوساطة مثلثات من البناء يقوم أحدها على قاعدته ويقوم الآخر على إحدى زواياه وهكذا بالتبادل . وتمتاز هذه المدرسة بما فيها من زخارف من الفسيفساء الخزفية عليها اسم صانعها فى كتابة على جامة من الخزف فى عقد الإيوان . ونص هذه الكتابة : « عمل محمد بن محمد بن عثمان البناء الطوسى » وهذا مما يرجح أن كسوة الجدران بالفسيفساء والبلاطات الخزفية قد نقله صناع من الإيرانيين إلى آسيا الصغرى وأنه عرف منذ القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ، قبل أن ينتشر انتشارا كبيرا فى العمائر العثمانية منذ القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) . والواقع أن هناك أمثلة ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع أيضا ( ١٤و١٥ م ) .



( شكل ٥٩ ) قبو وعقود فى المسجد الجامع بأصفهان

أما مدرسة قره طاى فى قونية فترجع إلى سنة ٦٤٩ هـ ( ١٢٥١ ) كما تشهد بذلك كتابة تاريخية على مدخلها الرئيسى ، جاء فيها «أمر بهذه العمارة المباركة فى أيام دولة السلطان الأعظم

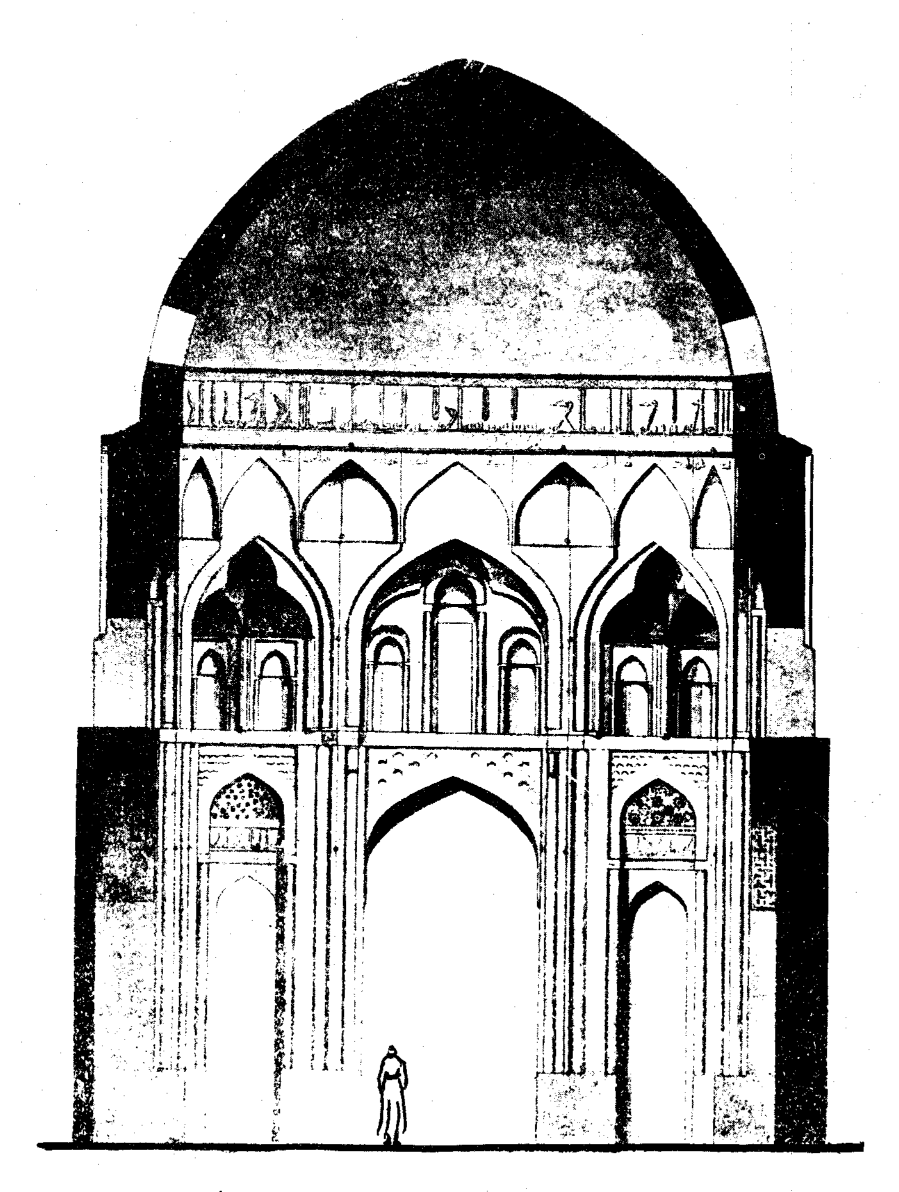
ظل الله فى العالم علاء الدنيا والدين أبو الفتح كيكاوس بن كيخسرو بن كيقباد بن السلطان الشهيد كيخسرو بن قلج أرسلان بن مسعود بن قلج أرسلان قره طاى بن عبد الله فى شهور سنة تسع وأربعين وستمائة غفر الله لمن أعمره» ولكن لم يبق من البناء الأصلى فى هذه المدرسة إلا قاعة القبة وقاعة الدرس وقاعات الضريح الواقعة إلى يسارها . وعهد لقيام القبة فى هذا البناء بوساطة صفوف من الحوامل (الكوابيل) المصنوعة من الآجر .

وأنشأ نور الدين محمود بن زنكى عدة مدارس فى سوريا ، كالمدرسة النورية وغيرها من المدارس فى دمشق وحماه وحلب وبعلبك ، ثم انتشر تصميم المدارس بعد ذلك . فى مصر على يد صلاح الدين الأيوبى .

وكان لبناء المدارس أثر كبير فى تصميم المساجد بعد ذلك فقد استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل واستخدام القباب فى المساجد . وانتقل هذا النظام الجديد فى تشييد المساجد إلى كثير من الأقطار الإسلامية . وصار الصحن فى المساجد الجديدة لا يختلف كثيرا عن فناء المدرسة .

وقد شهد العصر السلجوقى فى إيران تقدما عظيما فى بناء العمائر ذات القباب والأقبية كما نرى فى الجزء الذى بنى من مسجد الجمعة فى مدينة إصفهان (شكلى ٥٩ و ٦٠) فى عصر السلطان السلجوقى الكبير أبو الفتح ملكشاه . والمعروف أن هذا الجامع قد دخلت عليه فى العصور التالية تعديلات كثيرة ، ولكن القبتين والإيوان الواقع أمامهما من العصر السلجوقى . وفى قاعدة القبة القائمة فوق إيوان الصلاة شريط دائرى بالخط الكوفى البسيط ذى الحروف الكبيرة البارزة بالآجر . ونص هذه الكتابة : «بسم الله الرحمن الرحيم أمر ببناء هذه القبة فى أيام السلطان المعظم شاهنشاه الأعظم ملك المشرق والمغرب ركن الإسلام والمسلمين معز الدنيا والدين أبى الفتح ملكشاه بن محمد بن داود يمين خليفة الله أمير المؤمنين أعز الله نصره العبد الفقير إلى رحمة الله الحسن بن على بن إسحق على يد أبى الفتح أحمد بن محمد الخازن» وعلى قاعدة القبة المجاورة للمدخل الشمالى الشرقى كتابة جاء فيها : «أمر ببناء هذه القبة أبو الغنائم المرزبان بن خسرو فيروز ختم الله له بالخير فى شهور سنة إحدى وثمانين وأربع مائة» .

على أن البنائين فى الجزيرة والعراق ، خلال العصر السلجوقى ، ظلوا يقبلون على العمائر ذات الإيوانات والأعمدة والأكتاف ، ولم يتأثروا إلا قليلا بالأساليب المعمارية السلجوقية فى إيران وآسيا الصغرى والشام . ومن العمائر التى ترجع إلى العصر السلجوقى الجامع النورى فى الموصل . تمت عمارته الأولى نحو سنة ٥٤٣ هـ (١١٤٨ م) والثانية نحو سنة ٥٦٨ هـ (١١٧٢ م) .



( شكل ٦٠ ) قطاع من قاعة القبة الصغرى فى المسجد الجامع بأصفهان
مؤرخة سنة ٤٨١ هـ ( ١٠٨٨ م )

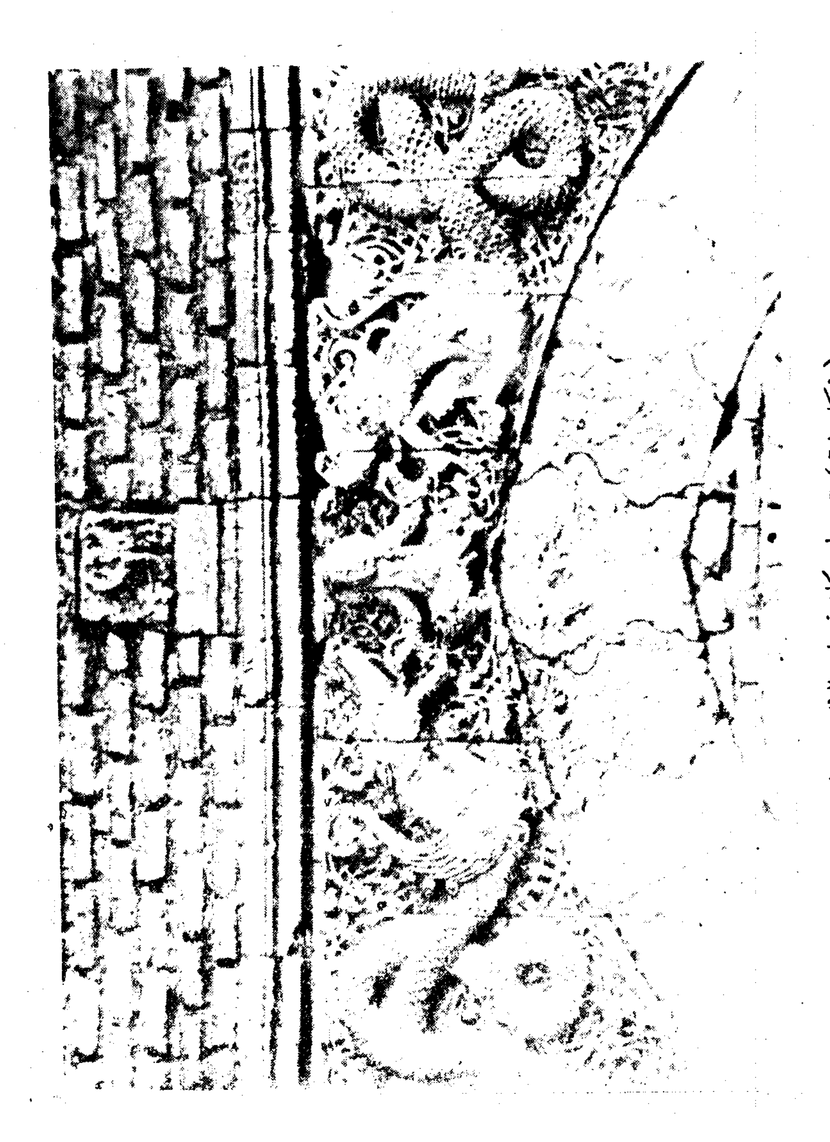
أمر بتشييده نور الدين محمود الأتابكى . وكان قوام هذا الجامع صحنا تحيط به إيوانات ، لا يزال أحدها قائما وهو إيوان القبلة وفيه محراب ثمين ومؤرخ من سنة ٥٤٣ هـ . ولا تزال منارة هذا الجامع قائمة إلى اليوم وتعرف فى الموصل باسم « الحدباء » ويزيد ارتفاعها على خمسين مترا .

وهى مشيدة بالآجر وتتألف من قاعدة مربعة وبدن اسطوانى يضيق تدريجيا فينقص قطره من نحو ثلاثة أمتار فى البداية إلى أكثر قليلا من مترين قبيل القمة التى تشبه الخوذة . وهذه المئذنة غنية جدا بزخارفها الهندسية المؤلفة من اختلاف وضع الآجر . والحق أن بلاد الجزيرة عرفت أنواعا طريفة من المآذن ومن بينها منارة فى مدينة بالس ( بين حلب والرقة ) امتازت بارتفاعها وبشكلها الثمن الأضلاع .

واحتفظت المساجد السلجوقية فى سوريا بالتصميم ذى الإيوانات والصحن وظلت القباب وقفا على الأضرحة ، إلى أن شيدت المدرسة الركنية بدمشق سنة ٦٢١ هـ ( ١٢٢٤ م ) إذ أن فيها صحنا ذا قبة . وكذلك كان الحال فى آسيا الصغرى ، حيث استخدمت فى البداية أعمدة من الخشب ثم استعملت بعد ذلك الأعمدة والأكتاف المصنوعة من الحجر ، وامتازت معظم العمائر السلجوقية بالوجهات الجميلة ذات الأبواب الضخمة الغنية بالزخارف والمقرنصات والتى تحف بها النوافذ وأشرطة الزخرفة الهندسية والكتابات التاريخية .

وكان طبيعيا أن يعنى السلاجقة ببناء الأسوار والقلاع وسائر الاستحكامات الحربية ؛ فإنهم كانوا دولة حربية بطبيعتهم ، وكان الكفاح بينهم وبين الروم والصليبيين أكبر حافز لهم على تحصين مدنهم . ومن أجلّ أعمالهم فى هذا الميدان بناء سور دمشق وقامتها على يد نور الدين زنكى . وإلى هذا الأمير أيضاً يرجع الفضل فى تشييد قلعة حلب . وقد جددت فى القرن السابع الهجرى ولكنها احتفظت بكثير من معالمها الأولى . وشيد عدد كبير من الحصون والقلاع فى سوريا على يد صلاح الدين وكان له الفضل فى صد هجمات الصليبيين وإيقاع الهزيمة بهم .

وشيد علاء الدين سنة ٦١٩ هـ ( ١٢٢١ م ) سورا لمدينة قونية كان مدعما بأبراج يزيد عددها على المائة . ولكن هذا السور هدم ولم تبق منه إلا الأطلال . ومن الأسوار الهامة التى شيدت فى عصر السلاجقة سور مدينة آمد وقد ظل محل عناية الأمراء طوال القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة ( ١١ — ١٢ م ) فأقبلوا على تدعيمه بالأبراج والبدنات وسائر الاستحكامات . وجدد السلاجقة سور بغداد الذى ظل قائما حتى منتصف القرن الماضى ثم هدم ولم يبق منه إلا بابان ، منهما باب الطلسم الذى يرجع إلى سنة ٦١٨ هـ ( ١٢٢١ م ) والذى نسفته الحكومة التركية حين أخلت بغداد سنة ١٩١٧ فى الحرب العالمية الأولى . وكان قوام هذا الباب برج ضخم فى وسطه مدخل يعلوه نقش بارز يمثل رجلا يقبض على تنينين أو حيتين خرافيتين وكان القوم يحسبون هذا النقش ( شكل ٦١ ) طلسما له أثر سحرى قوى .



(شكل ٦١) نقش بارز كان في باب الطلسم ببغداد



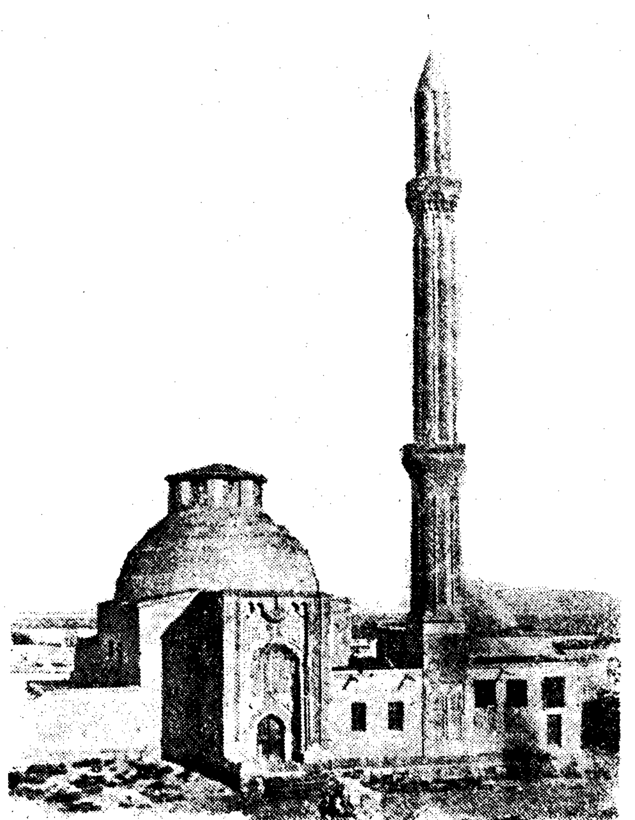
(شكل ٦٢ ) منظر داخلى فى خان السلطان ( سلطان خانى )

أما قصور السلاجقة فلم يبق منها شىء يستحق الذكر ، اللهم إلا أطلال قصر الأمير بدر الدين لؤلؤ فى الموصل . وهو القصر المعروف باسم «قره سراى» ويقع على نهر دجلة شمال شرقى المدينـة . وتشمل هذه الأطلال بقية إيوان كبير لا تزال على جدرانه كتابات تاريخية فيها اسم لؤلؤ وألقابه وتحتها نقوش آدمية بارزة فى الجص .

على أن الهند لا تزال فيها آثار بعض القصور الوثيقة الصلة بالطراز السلجوقى ولـكن عمارتها كانت متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية المحلية وما تتطلبه البيئة والجو فى تلك البلاد . وأكبر الظن أن الغزنويين عرفوا ضربا من أبراج النصر كان يظن دائما أنها مآذن ؛ ولـكن هذا الأمر لا يزال يحتاج إلى البحث والدراسة المفصلة قبل أن يمكن الوصول فيه إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها .

ولم يبق شىء من قصر هزار ستون ( ألف عمود ) الذى شيده السلطان علاء الدين محمد الخلجى فى دهلى فى نهاية القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، ولـكن يبدو من المصادر التاريخية أنه كان يشتمل على مدخل كبير فيه مقر الحرس بموسيقاه ( نوبت خانه ) ثم مدخل ثان يؤدى إلى قاعة كبرى لمن ينتظرون المقابلة الملـكية ، ثم باب ثالث إلى « الديوان العام » وقوامه صحن كبير تطل عليه قاعة العرش .

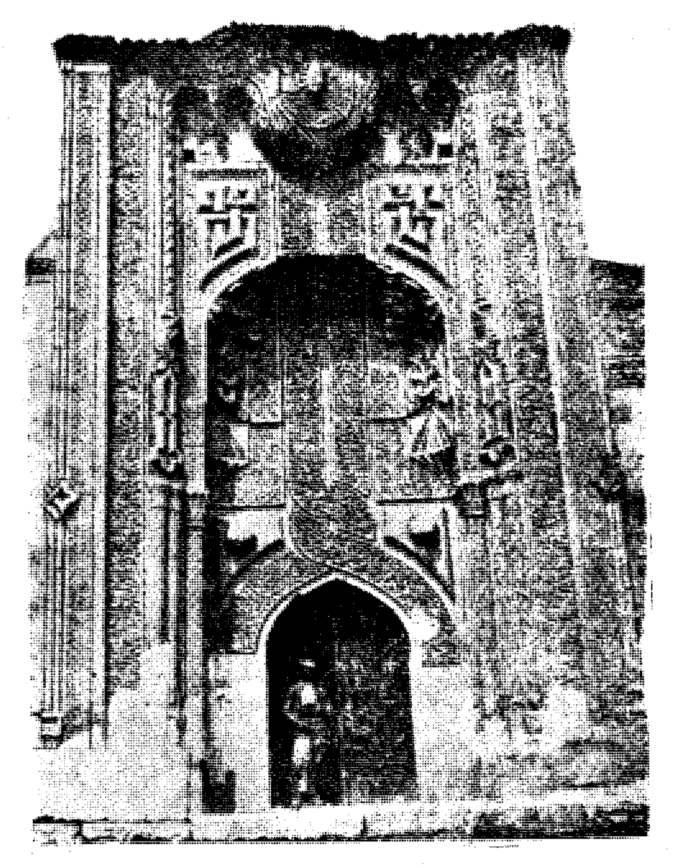
ومن العمائر المدنية التى أقبل السلاجقة على تشييدها الخانات . فقد كان لهم منها عدد وافر فى مختلف الطرق الرئيسية . وكان تصميمها يشبه تصميم المدارس إلى حد كبير . وقد انتشر هذا الضرب من العمائر فى إيران منذ بداية العصر السلجوقى . ولـكن الأمثلة التى نعرفها الآن موجودة فى الأناضول . وقوام تصميمها مدخل يوصل إلى صحن مربع تحيط به الغرف .



(شكل ٦٣) مدرسة اينجه منارة لى فى قونية (٦٥٦هـ، ١٢٥٨م)

وأقدمها « سلطان خانى » فى الطريق إلى قونية. ويرجع إلى سنة ٦٢٦هـ(١٢٢٩م) كما يتبين من الكتابات التاريخية المنقوشة على مدخله. ونص إحداها : « أمر بعمارة هذا الخان المبارك السلطان المعظم شاهنشاه الأعظم مالك رقاب الأمم سيد سلاطين العرب والعجم سلطان بلاد الله حافظ عباد الله علاء الدنيا والدين أبو الفتح كيقباد بن كيخسرو برهان أمير المؤمنين شهر رجب سنة ست وعشرين وستمائة » . ويمتاز هذا الخان بأن صحنه يحيط به إيوان ذو أروقة وقبو وأكتاف ، ولعله كان مخزنا للسلع والبضائع (شكل ٦٢) . ولهذا الخان مدخل بارز وضخم وتحف ببابه حنيتان جانبيتان كما أن جدرانه مدعمة بأكتاف وبأبراج فى أركانه .

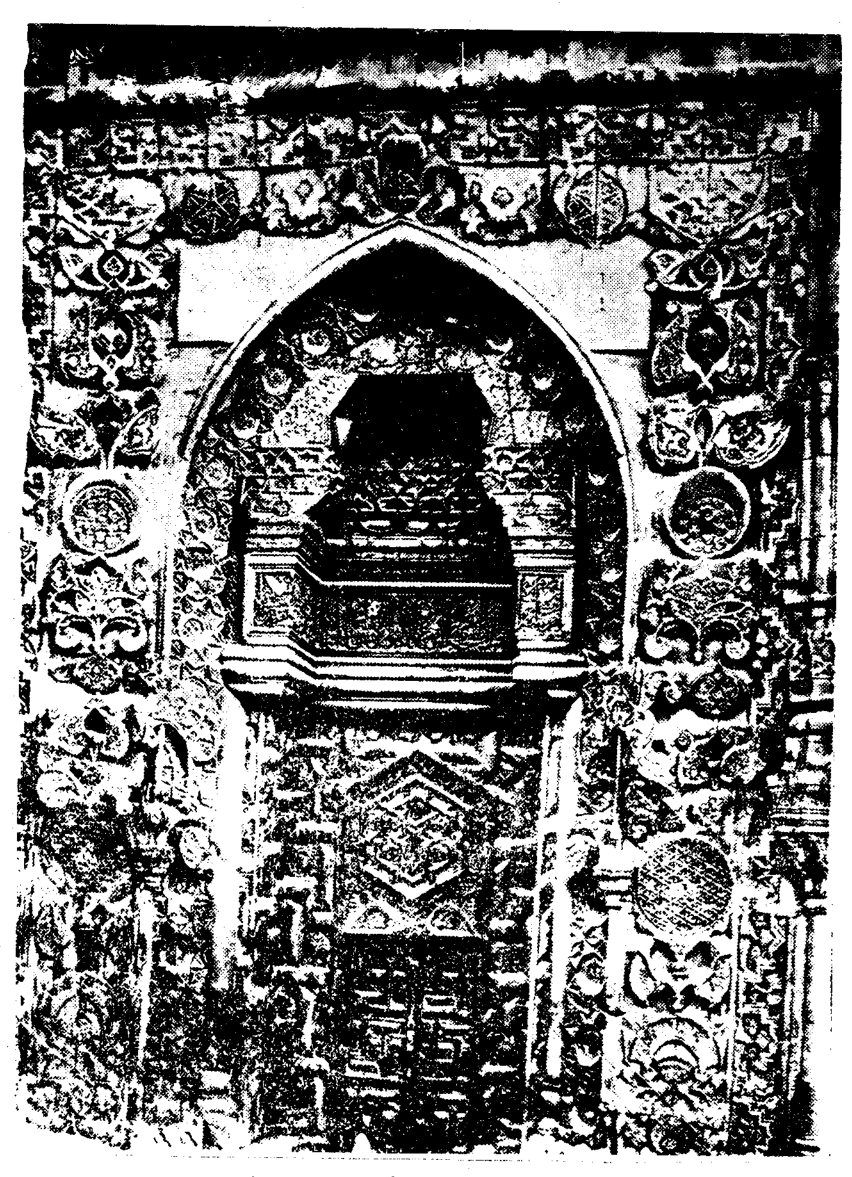
ومهما يكن من الأمر فإن العمائر السلجوقية فى الأناضول تمتاز بتفخيم الوجهات وتنوعها حتى أن لكل بناء منها طابعا خاصا فى الزخارف الفنية التى تزدحم بها الوجهة . والحق أن العناية بسائر العناصر المعمارية ثانوية بالنسبة إلى العناية بالوجهات . ولا يبدو هذا التفخيم فى حجم المدخل كما نرى فى إيران ؛ وإنما يتجلى فى العناصر الزخرفية ، كالحنيات المزينة بالمقرنصات والموضوعة فى إطارات مستطيلة من الزخارف الهندسية المختلفة الأشكال . ويبدو ذلك فى وجهات سلطان خان ومدرسة صير چالى وجامع صاحب آتابقونية (جامع لارنده) . ويرجع هذا المسجد الأخير إلى سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) . وفى بعض الأحيان كانت الوجهة تغطى



( شكل ٦٤ ) وجهة مدرسة اينجه منارة لى فى قونية

كلها بأشرطة من الكتابة والزخارف الهندسية القليلة البروز وإلى جانبها زخارف أخرى بارزة من مراوح نخيلية وخطوط معقودة . ويبدو ذلك جليا فى وجهة مدرسة اينجه مناره لى (شكلى ٦٣ و ٦٤ ) . وقد حدث أن كانت الوجهة تغطى بزخارف بارزة من الوريدات والمراوح النخيلية المختلفة الأشكال ، فى غير تماثل أو تقابل ، وعلى نحو يذكر بزخارف وجهات بعض الكنائس فى أرمينيا وبالزخارف الجصية التى نعرفها فى دير السريانى بوادى النطرون فى مصر ، وهذه من الطراز العباسى وترجع إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع الهجرى (٩ — ١٠ م) . وخير مثال لتلك الزخارف البارزة فى العمائر السلجوقية نراه فى وجهة جامع أحمد شاه فى ديوريكى ( شكل ٦٥ ) ويرجع إلى سنة ٦٢٦ هـ (١٢٢٨ م) .

وكانت العمائر السلجوقية فى سوريا وبلاد الجزيرة أقل عناية بزخارف الوجهات ، ولكن



( شكل ٦٥ ) وجهة جامع أحمد شاه فى ديوريكى

جدار القبلة فى مساجدها كان يزين فى معظم الأحيان بزخارف من الحجر تمتاز بجمالها ودقة صناعتها . أما فى العمائر الهندية فى العصر الثانى فنرى الوجهات غنية بالزخارف كما يبدو فى مسجد قطب الدين فى دهلى ، حيث نرى العقود المدببة فى الوجهة مزينة بعدة أشرطة من الزخارف البارزة . ومنارة هذا المسجد تمتاز أيضاً بحلقات من أشرطة الكتابة الجميلة .

على أن الذى يلفت النظر بوجه خاص فى زخارف العمائر السلجوقية وفى الطراز السلجوقى بوجه عام هو الإقبال على رسوم الكائنات الحية . ولعلهم تأثروا فى هذا الميدان بالأساليب الفنية التى تسربت إليهم من بلاد التركستان . ولم تكن موضوعات الكائنات الحية وقفا على الرسوم فى المخطوطات ومختلف نواحى الفنون التطبيقية وإنما عرفت عمائر ذلك العصر تماثيل آدمية مجسمة من الجص تمثل جنودا أو حراسا أو أمراء وكانت تزين بها القصور ، ومعظم هذه التماثيل من إيران ، ولا سيما ارى . ولكن هذه التماثيل البارزة كانت تصنع فى الحجر أحيانا كما رأينا فى باب الطلسم ببغداد ( شكل ٦١ ) ، حيث نرى تمثالا يرمز إلى خليفة المسلمين مقيدا أعداءه ، وطبيعى أن رسم التنينين والسحنة المغولية فى التمثال ، كل ذلك يشهد بأنه متأثر بالأساليب الفنية الصينية إلى حد كبير .

وقد مر بنا أن أطلال « قره سراى » قصر الأتابك لؤلؤ فى الموصل تضم رسوما آدمية بارزة . فإن القاعة الكبرى التى لا تزال بعض أجزائها قائمة مزينة بصفوف من تماثيل نصفية فى حنيات فى الجدران .

وكانت مثل هذه التماثيل أكثر ذيوعا فى الأناضول ، حيث نرى نقوشا بارزة تضم تماثيل حيوانات فى صراع عنيف . وقصر السلطان فى قونية يحتوى على تماثيل سباع غير متقنة . وكذلك سور تلك المدينة غنى بالرسوم الحيوانية البارزة .

# العمائر الايرانية المغولية

كان المغول أو التتر قبائل رحل من صحراء غوبى وأفلحوا فى القبض على زمام السلطان فى الصين ، ثم انطلقوا بقيادة جنكيز خان يفتحون الإقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية أسيوية عظمى ، وامتد سلطانهم إلى بعض الأقاليم الأوروبية حينا من الدهر . وقد شنوا الغارة على بلاد ما وراء النهر وشرق إيران سنة ٦١٨ هـ فخربوا كثيرا من المدن التى مرت جيوشهم بها . واستطاع هولاكو حفيد جنكيز خان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هـ ( ١٢٥٨ م ) وأن يقتل المستعصم آخر خلفاء بنى العباس فيقضى على الخلافة العباسة فى العراق قضاء مبرما ، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان دنيوى .

وكان المغول غرباء عن المدنية الإيرانية حين قضوا على دولة ملوك خوارزم فى النصف الأول من القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر ، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية فى شرق أملاكهم والثقافة الإيرانية فى غربها ، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب .

وأسس هولاكو فى إيران أسرة حكمتها حتى سنة ٧٣٥ هـ ( ١٣٣٦ م ) وهى الأسرة الإيلخانية التى تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الإيرانية ثم اعتنقوا الإسلام ؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول فى الشرق الأقصى ، ولذا امتاز عصرهم فى إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية فى فنونها .

على أن خلفاء هولاكو لم يفطنوا فى بداية الأمر إلى ما فى نمو النظام الإقطاعى فى إيران من خطر على دولتهم فدب إليها الانحلال . وانقسمت إيران بعد سقوط هذه الأسرة إلى دويلات محلية كالدولة المظفرية فى إقليمى فارس وكرمان ، ودولة الكرت فى هراة ودولة الجلائريين فى العراق ، وغيرها من الدويلات التى ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك فى نهاية القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) حين استقر له الأمر فى بلاد ما وراء النهر وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزءا من جنوبى الروسيا والهند وهزم جيش بايزيد سلطان الأتراك العثمانيين عند أنقره سنة ٨٠٤ هـ ( ١٤٠٢ م ) .

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧ هـ ( ١٤٠٥ ) أفلح ابنه شاه رخ فى الاستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر واتخذ مدينة هراة عاصمة له فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده

وفى عهد خلفائه ، حتى قامت الأسرة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ ( ١٥٠٢ م ) وتطور الفن برعايتها تطورا أدّى إلى قيام طراز فني جديد .

وقد دمر المغول فى طريقهم كثيرا من المدن وهرب من طريقهم إلى مصر وغيرها من الأقطار الإسلامية كثير من الصناع والفنانين ولـكن كل هذه الأحداث كانت عارضة ؛ فإن هولاكو وخلفاءه كانوا يشملون رجال الفن بعنايتهم ، بل كانوا حين يخربون المدن يعنون بإنقاذ الفنانين وأرباب الصناعات . أما تيمور لنك فكان الخراب يتبع جيوشه أينما حلت وكانت قسوته مضرب الأمثال . ولـكنه ، إن كان خرب دهلى وشيراز وبغداد ودمشق ، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التى كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق فى المدنيـة والفنون ؛ بل إنه ذهب إلى حد اعتبار الاشتراك فى بناء عمائره فرضا على مهرة البنائين فى الأقاليم المختلفة من دولته .

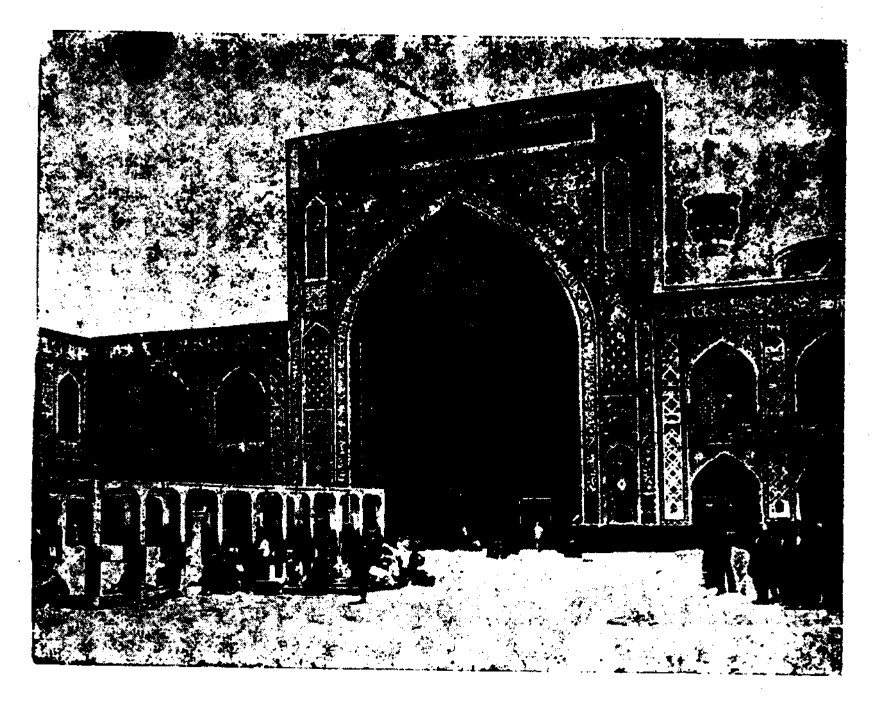
ويمتاز الطراز الإيرانى المغولى عامة بأنه مشبع بالأساليب الفنية الصينية التى غمرت إيران نفسها وما جاوزها من البلدان التى تأثرت بفنونها .

وقد ظل بناء الأضرحة الشيدة على شكل الأبراج شائعاً فى عصر المغول كما كان فى عصر السلاجقة . ويظهر ذلك جليا فى الضريح المشيد فى مدينة مزاغة والذى ينسب لإحدى بنات هولاكو ؛ وهو مكون من برج مزين بفسيفساء من الفخار المطلى وفوقه هرم ذو قاعدة مثمنة

أما الأضرحة ذات القباب فزادت عظمـة وفخامة بازدياد مساحتها وارتفاعها وبكثرة استخدام العقود فيها كما نرى فى ضريح السلطان الجايتو خدابنده فى مدينة سلطانية . حيث نلاحظ أن المهندس قد توصل إلى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأكتاف بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن المشوقة .

أن أشهر الأضرحة التى تنسب إلى الطراز الإيرانى التترى موجودة فى قرافة بسمرقند دفن فيها كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية . وأبدع هذه الأضرحة على الإطلاق هو ضريح تيمورلنك نفسه « جور أمير » . شيد سنة ٨٠٨ هـ ( ١٤٠٥ م ) ويتكون من قاعة صليبية الشكل فى مثمن تقوم فوقه رقبة اسطوانية عليها قبة مضلعة . وهذه الرقبة الاسطوانية مزينة بشريط من الـكتابة الـكوفية بقوالب الطوب المطلى بالمينا ، كالطوب الذى يغطى أضلاع القبة نفسها . ولا ريب فى أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل يبعث فى النفس الرهبة والإعجاب ويجعله من أروع العمائر الإسلامية على الإطلاق ( انظر شكل ٢٣ ) .

أما المساجد فى الطراز الإيرانى المغولى فقـد زادت أناقة واتزانا وإن كان التصميم الذى

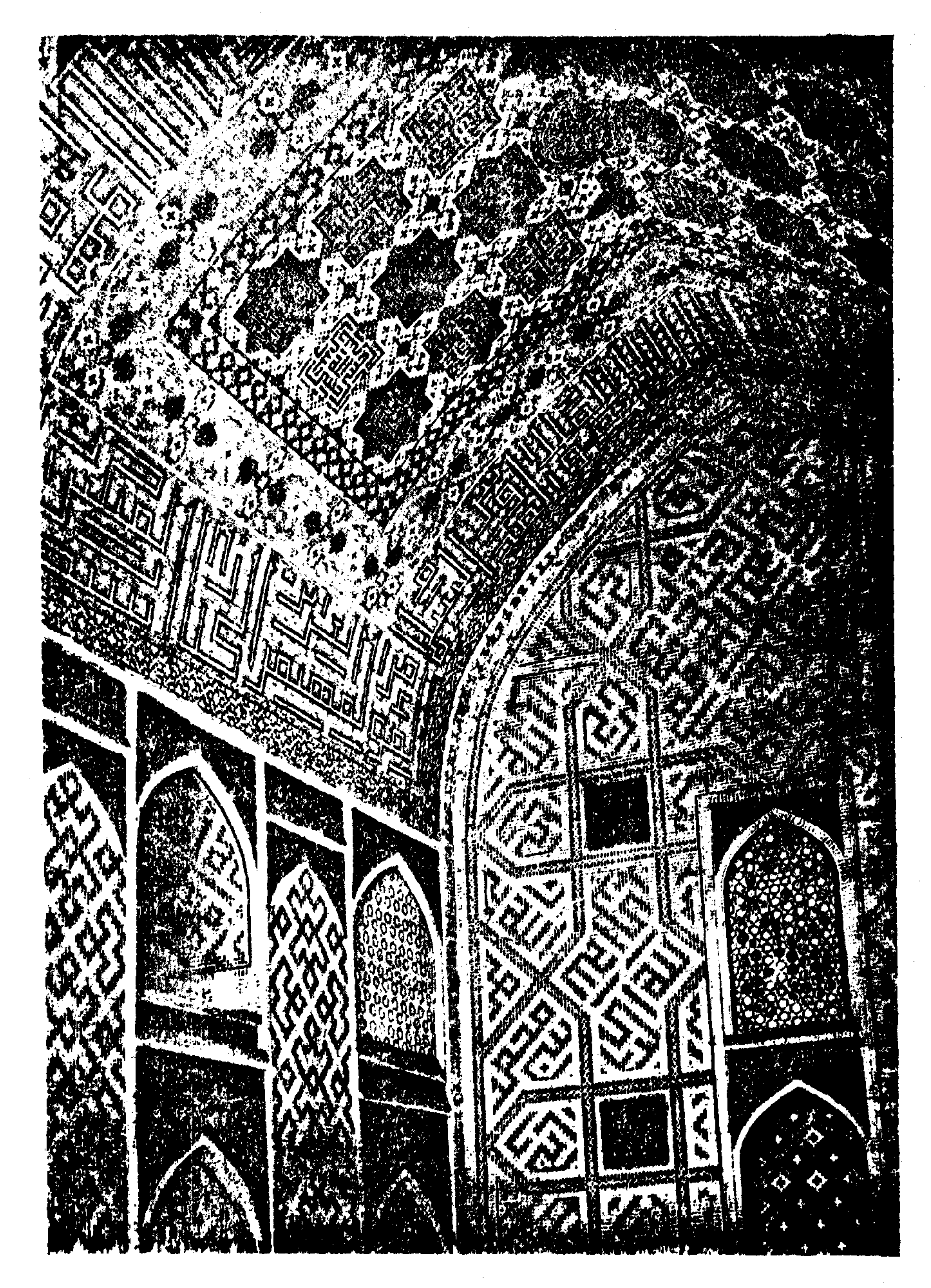


(شكل ٦٦) الإيوان الشمالى الشرقى فى مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد
مؤرخ من سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م)

عرفناه فى العصر السلجوقى ، ولا سيما فى المسجد الجامع باصفهان ، هو الذى ظل متبعاً فى العصر المغولى . ومن أبدع المساجد فى هذا العصر مسجد ڤرامين وجامع جوهر شاد بمدينة مشهد (شكلى ٦٦ و ٦٧) والمسجد الجامع بمدينة يزد (شكلى ٦٨ و ٦٩) .

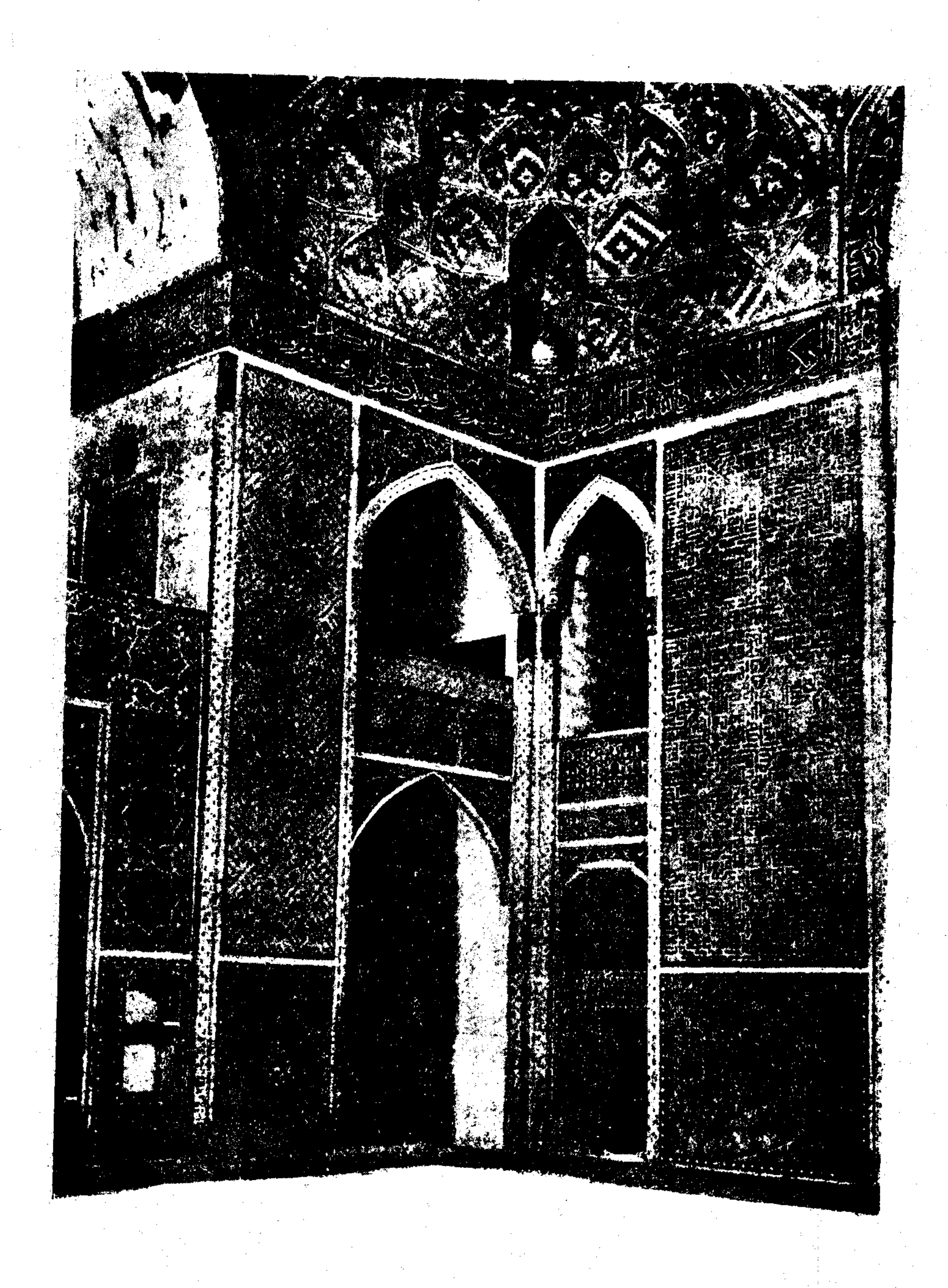
ويرجع جامع ڤرامين إلى سنة ٧٢٢ هـ (١٣٢٢ م) وهو يمثل مرحلة جديدة للوصول إلى التصميم الإيرانى البحث فى تصميم المساجد . وقوامه هنا صحن حوله أربعة إيوانات متعامدة فى وسط البناء ، والايوان الرئيسى ذو قبة ويقابله مدخل كبير تتبعه ردهة . ولكن تحف بالايوانات أروقة ذات أكتاف وأقبية بحيث يصبح البناء كله مستطيل الشكل . أما جامع جوهر شاد وجامع يزد فيمتازان بتناسب أجزائهما المختلفة . ويرجع الأول إلى سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م) ويرجع الثانى إلى القرن التاسع الهجرى أيضاً (١٥ م) .

وشاع فى عصر التيموريين بناء المساجد التى تعلوها قبة ضخمة ويؤدى إليها مدخل عال يلفت النظر بعظمته وفخامته . ومن ذلك مسجد كايان فى بخارى بما فيه من إيوان ضخم فى الجبهة ومنارة أسطوانية تبعث الرهبة فى النفوس (شكل ٧٠) .



( شكل ٦٧ ) منظر داخل فى الإيوان الجنوبى الشرقى من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد

ولـكن أبدع تلك المساجد هو الجامع الأزرق الذى شيد بمدينة تبريز فى منتصف القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . وكان فى وسطه قاعة كبرى عليها قبـة وحولها قاعات أصغر حجما



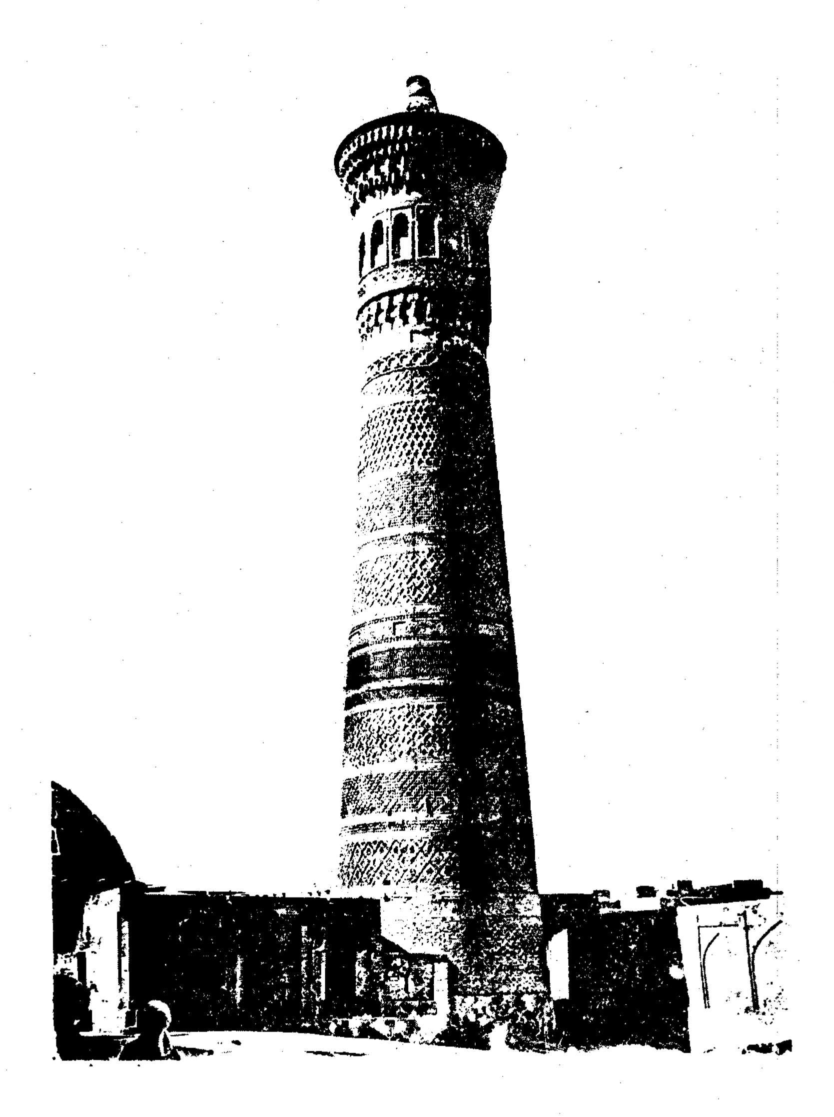
( شكل ٦٨ ) منظر داخلى فى المسجد الجامع بمدينة يزد . من القرن ٩ هـ ( ١٥ م )

وعلى كل منها قبة أقل ارتفاعا . وفى أحد جوانب القاعة الكبرى ضريح ذو قبة أيضاً . وقد زين هذا المسجد بفسيفساء من الخزف غاية فى الأبداع والجمال ، وفيها اللون الأزرق الناصع والأزرق



( شكل ٦٩ ) رواق فى المسجد الجامع بمدينة يزد

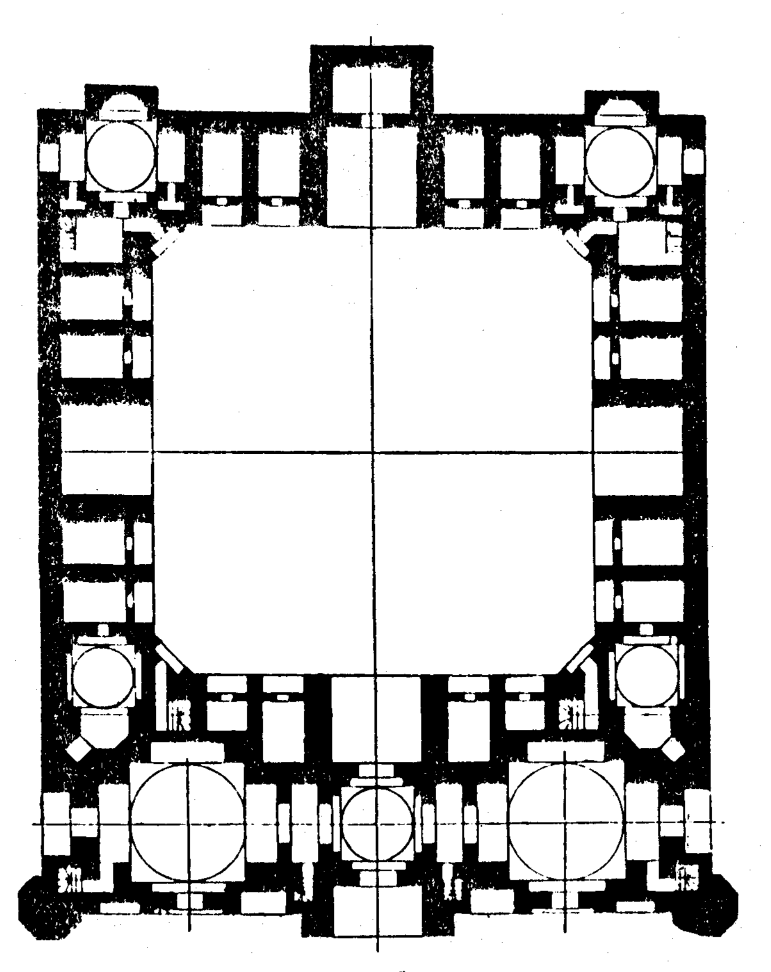
الأدكن والأسمر والأخضر الأدكن ، كما أن فيها بعض الفروع النباتية المذهبة . والحق أن تصميم هذا المسجد الأزرق أكمل تصميم فى هذا النوع من المساجد ، حيث نرى القاعة



( شكل ٧٠ ) منارة فى مسجد كليان ببخارى

الكبرى ذات القبة تحل محل الصحن ويحف بها حنيات كبيرة مقببة وقاعات ذات قباب صغيرة ، مما يذكر بتصميم كثير من الكنائس البيزنطية ، ولكنه تصميم عرفه الإيرانيون القدماء فى قصر سروستان .

وقد عظم شأن المدارس فى العصر التيمورى ؛ ولكن لم يطرأ على بنائها فى هذا الطراز تغيير كبير . ومن الأمثلة التى لا تزال باقية فى حالة جيدة مدرسة خرجرد على مقربة من الحدود



( شكل ٧١ ) تخطيط مدرسة خرجرد

الأفغانية ، وقد شيدت سنة ٨٤٩ ﻫ ( ١٤٤٥ م ) على يد مهندسين معماريين من شيراز . وتتكون من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقين وأقبية اسطوانية الشكل وعقود مدببة ( شكل ٧١ ) . ومما يلاحظ فى كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجانبي المدخل المستطيل الشكل أو المربع . ويتوسط الجبهة عقد مدبب كبير .

وقد شيد تيمورلنك مدرسة فى سمرقند سنة ٨٠٣ ﻫ ( ١٣٩٩ م ) ولكنها تهدمت ولم تبق منها إلا أطلال مبعثرة . وكانت تمتاز ببوابة ضخمة فى وجهتها وبما كان فيها من قاعات ذات قباب للدرس وغرف للطلبة تؤلف تصميما مستطيل الشكل . وكذلك لم يبق من المدرسة التى شيدها أولوغ بك فى تلك المدينة ، بين عامى ٨٥١ و ٨٥٣ ﻫ ( ١٤٤٧ و ١٤٤٩ ) ، إلا آثار ضئيلة . وكانت هذه المدرسة تمتاز بمنارات أربع فى أركانها . وتدل الوجهة والإيوان

المتصل بها – وهما الباقيان من بناء هذه المدرسة — على ما كانت عليه عمارتها من العظمة والجلال .

ومما يؤسف له أننا نكاد لا نعرف شيئاً عن قصور المغول فى بغداد أو سلطانية أو تبريز ، ولا عن قصور تيمور وخلفائه فى سمرقند .

وكان لدور البريد ( ايام ) شأن عظيم فى الطرق الإمبراطورية المغولية وكانت تختلف فى عمارتها عن الخانات التى عرفناها قبل عصرهم . ومن هذه الدور خان أرتمة الذى شيد فى بغداد سنة ٨٦٠ ه ( ١٣٩٥ م ) ولا تزال آثاره قائمة إلى الآن وقوامه بهو كبير مسقوف وحوله غرف فى طابقين ، تطل على مجاز يمر أمام كل منها .

أما زخرفة العمائر فى الطراز الإيرانى المغولى فكانت تطوراً طبيعياً لما عرفناه فى العصر السلجوقى ، اللهم إلا زخرفة الوجهات الحجرية على النحو الذى عرفناه عند السلاجقة فى الأناضول ، فإنها ظلت وقفاً على هذا الإقليم الأخير وكان لها أثرها فى الطراز العثمانى الذى قام فيه بعد عصر السلاجقة .

ولم يكن ثمت إقبال على استعمال الرخام فى كسوة جدران العمائر فى العصر المغولى . وإنما كان الإقبال كله على الجص فاستخدم فى شتى الزخارف المعمارية ولا سيما فى المحاريب كما صنعت منه النقوش الآدمية البارزة لزخرفة جدران القصور كما كان الحال فى عصر السلاجقة .

ولكن التجديد الحقيقى فى زخارف العمائر التى تنسب إلى الطراز الإيرانى المغولى هو استخدام الخزف والقاشانى المختلف الأنواع والوصول إلى أطيب النتائج وأجملها فى هذا الميدان . بل إن الزخرفة بالآجر غير المطلى بالدهان بلغت حد الاتقان فى هذا العصر كما يتبين فى المناطق الأفقية المختلفة الرسوم حول منار كايان ( شكل ٧٠ ) .

وكذلك تقدمت الزخرفة بقوالب الآجر المطلى وبالفسيفساء المصنوعة منه فزادت إتقاناً عما عرفناه منها فى نخجوان وقونية . والواقع أن الفنانين الإيرانيين فى العصر المغولى أتيح لهم أن يصلوا فى الزخرفة بقوالب الآجر وبفسيفساء القرميد والخزف إلى غاية الإبداع (شكل ٧٢) ، ولا سيما فى العصر التيمورى الذى يرجع إليه المسجد الأزرق فى تبريز . وقد غلبت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشانى الذى يغطى جدرانه . ولا ريب فى أن الفسيفساء الخزفية فى هذا المسجد تبدو كأنها رسمت بدقة توازى دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها . ويبدو تقدم الزخرفة بالفسيفساء الخزفية عند الفنانين المغول فى زيادة الألوان التى استعملوها عما عرفناه فى قونية ، فكانت الفسيفساء التى أنتجوها تشمل



( شكل ٧٢ ) فسيفساء خزفيه وطوب مطلى بالدهان فى قبة المسجد الجامع بمدينة كرمان . من سنة ٧٥٠ هـ (١٣٤٩ م)

اللون الأزرق والأخضر والأصفر والأسمر والأحمر والأبيض .

وعنى الفنانون فى ذلك العصر باستخدام المقرنصات فى تزيين العمائر عناية تذكرنا بما اتجه إليه زملاؤهم فى الطراز الأندلسى المغربى ، كما نرى فى قصر الحمراء ، حيث أسرف الفنانون فى استخدام المقرنصات إسرافا كاد يؤدى إلى شىء من الملل وفقد البساطة الفنية ، بينما أفلح الإيرانيون فى استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة تفقد عمائرهم الاتزان والاحتشام .

وكانت للفنانين الإيرانيين فى عصر المغول مهارة عظيمــة فى كسوة العمائر بنجوم من القاشانى يملأون ما بينها من الفراغ بلوحات خزفية أخرى صليبية الشكل ، كما استخدمت المحاريب المصنوعة من القاشانى اللامع ذى البريق المعدنى . والظاهر أن مركز صناعة هذا القاشانى كان قد انتقل فى ذلك العصر من مدينة قاشان إلى فرامين . وفى العصر التيمورى استخدمت لكسوة الجدران تربيعات خزفية ذات رسوم تحت الدهان .

# العمائر فى الطراز المغربى

كانت الزعامة الثقافية فى بلاد المغرب للأندلس فى عصر الدولة الأموية الغربية ؛ ولكنها انتقلت إلى مراكش منذ ضم المرابطون بلاد الأندلس إلى سلطانهم سنة ٤٨٣ هـ (١٠٩٠م) فكان ذلك إيذانا بتغيير فى ميدان الفنون الإسلامية فى المغرب ، إذ أفل نجم الطراز الأموى المغربى. وكان المرابطون من أهل التقشف والبساطة فلم يلق الفن على يدهم عناية كبيرة . ثم خلفهم الموحدون وهم الذين قام على يدهم الطراز المغربى الأندلسى فى منتصف القرن السادس (١٢م) وظل يزدهر حتى بلغ أوج عظمته فى قصر الحمراء بغرناطة فى القرن الثامن الهجرى (١٤م) وتوقف تطوره منذ القرن التالى ، ولكن مراكش ظلت وفية لهذا الطراز إلى الوقت الحاضر وإن كان مظهره فيها لا يزيد على تقليد الأساليب الفنية القديمة والمحافظة على تراث الصناع المسلمين فى العصور الوسطى .

والملاحظ فى الطراز المغربى أنه لم يتأثر بغيره من الطرز الإسلامية تأثيراً كبيرا وأن تطوره كان بطيئاً بالنسبة إلى تطور سائر الطرز الإسلامية : وكانت أهم المراكز الفنية فى هذا الطراز إشبيلية وغرناطة ومراكش وفاس .

ولم يأت الطراز المغربى بجديد فى تصميم المساجد . فظل ما عرفناه فى القيروان وقرطبة متبعاً فى تصميم مساجد هذا الطراز وبقيت مميزات الصحن والايوانات والمجاز العريض والمرتفع الذى يؤدى إلى المحراب فى إيوان القبلة . ولكن انصرف القوم عن استعمال الأعمدة وأقبلوا على أكتاف من الآجر مسننة الأركان أى غير دائرية وعقود على هيئة حدوة الفرس ، مستديرة تماماً أو مدببة قليلا . وكانت هذه العقود فى معظم الأحيان منخفضة مما كان يكسب إيوانات المسجد طابعاً من الجلال والهيبة . أما المنارات فكانت تبنى فى معظم الأحيان من الآجر على شكل برج مربع تعلوه شرفات كأسنان المنشار ثم برج أصغر منه حجما .

وفى جوانب البرج أو المنارة صفوف من النوافذ ذات الحليات المعمارية الجميلة . وكانت المنارة تشيد عادة فى وسط الجهة المقابلة لايوان القبلة ؛ ولكنها كانت تقوم بجوار جدار المحراب فى جامع تنمل (شكل ٧٣) . ومما يلاحظ أن بعض الجوامع فى أنحاء العالم الإسلامى لها مئذنتان أو ثلاث أو أربع ؛ ولكن مساجد المغرب ليس لها إلا مأذنة واحدة .

وخير مثال لهذه المنارات منارة الكتبية فى مراكش . وكانت المحاريب تعلوها قبة فوق



( شكل ٧٣ ) فى إيوان القبلة بجامع تنمل بعد ترميمه

مقرنصات ، كما كانت أوجهات المساجد تفخم فى معظم الأحيان بمظلة من الخشب تبرز فوقها
ويمكننا أن نقول بوجه عام إن المساجد فى المغرب كانت تتألف من صحن داخلى واسع تحف
به البوائك وفى وسـطه فسقية . وقد يزين بالنبات والشجيرات كما تـكسى جدران الأروقة
بالفسيفساء وفى بعض الأحيان بألواح القاشانى .

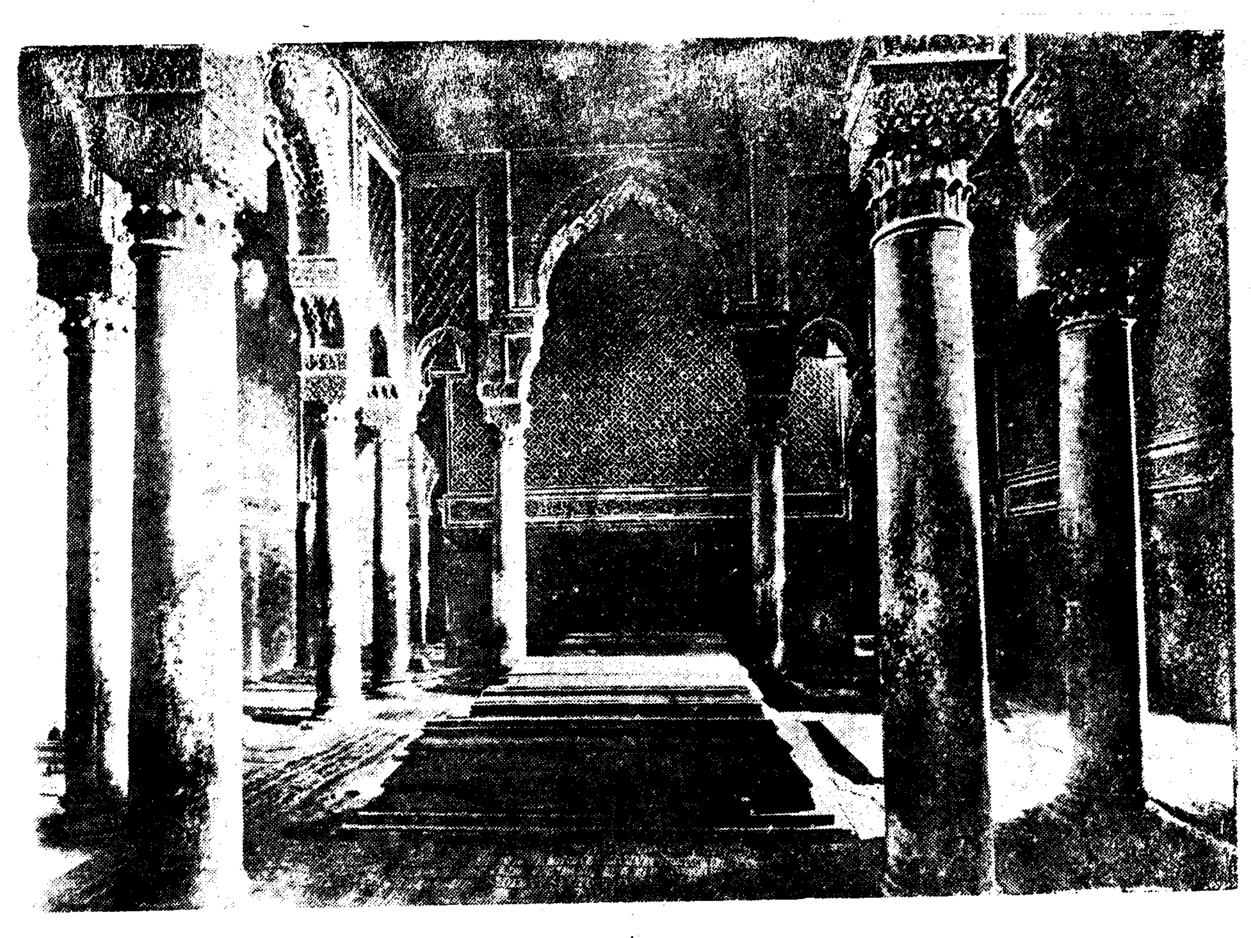
وأدخل سلطان الموحدين يعقوب المنصور بناء المدرسة فى المغرب والأندلس فى نهاية القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . ولكن المدارس فى تلك البلاد ظلت وقفا على التدريس ولم تؤثر عمارتها على تصميم المساجد أى تأثير . واشتهرت مدينة فاس بكثرة ما شيد فيها من المدارس على يد بنى مرين فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) . وكانت كل المدارس فى المغرب وقفا على تدريس المذهب المالكى فلم تكن ثمت حاجة للتفكير فى تصميم يساعد على جمع الطلاب لغير هذا المذهب . وكان تصميم المدارس محققا للغرض المادى منها ، فكانت تشتمل غالبا على عدة غرف للطلاب وعلى قاعة كبيرة للدرس . وكان بناء المدرسة من طابقين وفى وسطه صحن مكشوف فيه فسقية أو حوض ماء . وكانت بعض المدارس متصلة بالمساجد المجاورة لها ، بينما كان البعض الآخر مستقلا وله محرابه ومنارته . والواقع أن أهم ما فى المدارس المغربية إنما هو ما فيها من زخارف غنية .

ومن ضروب العمائر المغربية المتصلة بالمدرسة الزاوية . وكانت تبنى لتعليم أتباع طريقة من الطرق الدينية إلى جانب ضريح ولى من أولياء الله ، فكانت تجمع بين المدرسة والضريح والخانقاة .

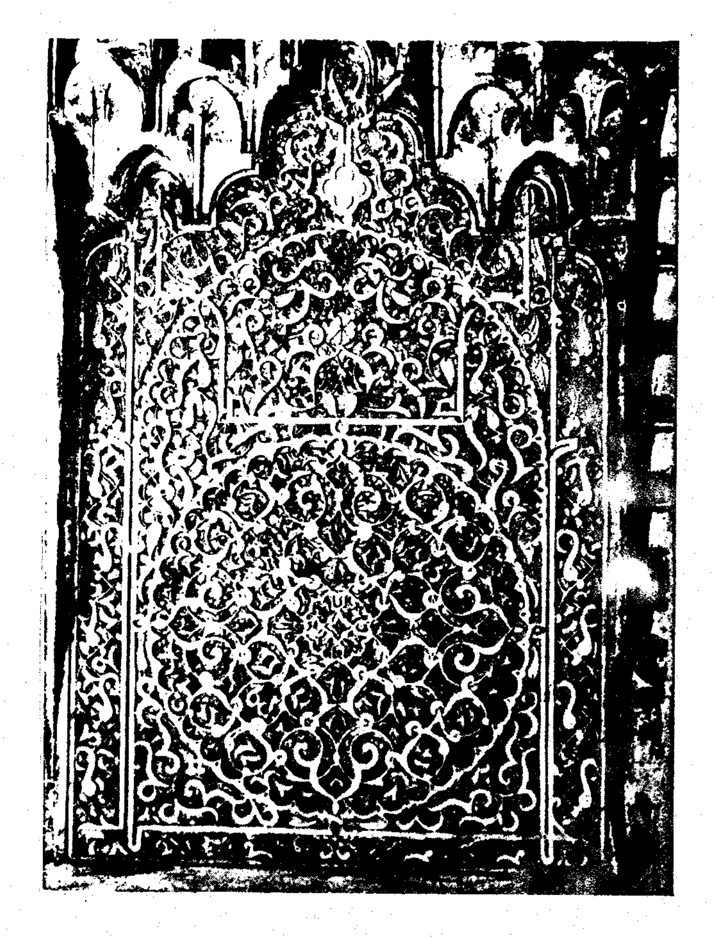
وانتشرت فى بلاد المغرب قبور الأولياء ، ومعظم القائم منها حتى الآن لا يرجع إلى قرون مضت ؛ ولكن يظهر من أسلوب بنائه وقبته أنه منقول عن قباب أو أضرحة أقدم عهدا . وأكثر أنواع هذه القبور انتشارا يوجد فى قرافات المدن وعلى مقربة من أبوابها . ويتألف من قبة نصف كرية على قاعدة مكعبة ، وقد تفصلهما رقبة تقوم عليها القبة . وقد تكون جدران القاعدة مفتوحة من الجوانب بوساطة عقود على هيئة حدوة الفرس .

ولم تكن قبور الأمراء مختلفة كل الاختلاف عن قبور الأولياء ؛ ولكنها كانت أكثر فخامة . وقد اختفت قبور ملوك غرناطة ، وكذلك قبور ملوك بنى مرين فى فاس فلم يبق منها إلا أطلال مبعثرة . ولكن قبور الإشراف السعديين فى مراكش لا تزال قائمة . وهى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م ) وتتألف من صحن وعدة أضرحة وتمتاز بزخارفها الغنية (شكل ٧٤ ، ٧٥ ) .

أما العمائر المدنية فقد كان نصيبها من العناية ضئيلا فى عصر المرابطين ؛ إذ كانوا كما ذكرنا أهل بساطة وتقشف وحروب . وكان مقرهم فى مراكش يسمى دار الأمة ؛ ولكن لم يكن له شأن كبير من الناحية المعمارية . وكذلك انصرفت عناية الموحدين إلى العمائر الدينية



( شكل ٧٤ ) في ضريح الأشراف السعديين في مراكش

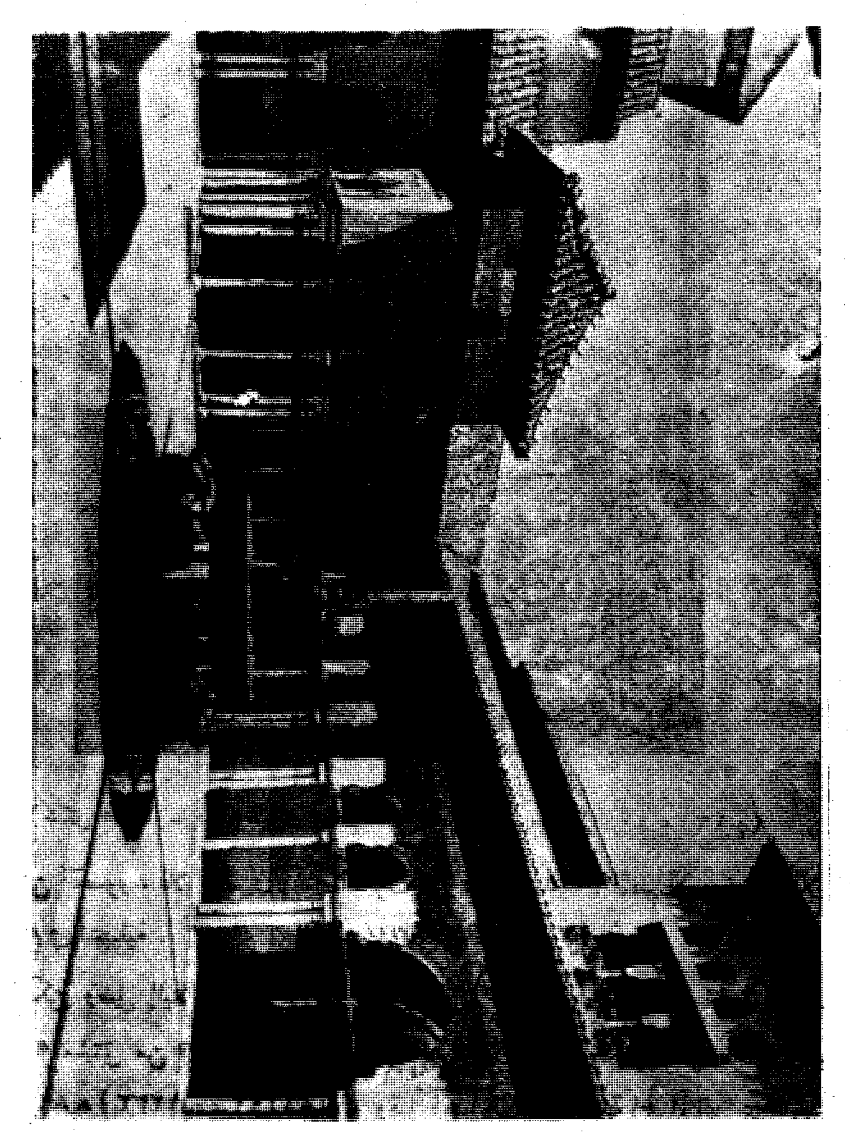


(شكل ٧٥) زخارف جصية فى ضريح السعديين بمراكش من القرن ١٠ هـ (١٦ م)

أكثر من القصور ، فلا عجب إن كنا لا نعرف عن قصورهم شيئا ، اللهم إلا بعض الأطلال من مقرهم فى اشبيلية .

ولكن وصل إلينا مثال فاخر من قصور ملوك الأندلس . هو قصر الحمراء . واسم «الحمراء» مشتق من «بنى الأحمر» وهم بنو نصر الذين كانوا يحكمون غرناطة بين عامى ٦٢٩ و٨٩٧ هـ (١٢٣٢ — ١٤٩٢ م) ، وقيل أيضا إن أصله التربة الحمراء التى يمتاز بها التل الذى شيّد عليه القصر . وقيل كذلك إن جزءا من القلاع المجاورة لقصر الحمراء كان يعرف منذ نهاية القرن الثالث الهجرى (٩ م) باسم «المدينة الحمراء» .

ومهما يكن من الأمر فقد بدأ تشييد هذا القصر فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) وترجع بعض أجزائه إلى القرن التاسع ، ولكن معظمها يرجع إلى القرن الثامن (١٤ م)



(شكل ٧٦) صحن السباع بقصر الحمراء

وينسب إلى يوسف الأول بين عامى ٧٣٣ و٧٥٥ هـ (١٣٣٣ و١٣٥٤) ومحمد الخامس بين عامى ٧٥٥ و٧٦٠ هـ (١٣٥٤ — ١٣٥٩ م) . وقوام هذا القصر ثلاثة أقسام : الأول هو « المشور » الذى يعقد فيه الملك مجلسه ويصرف أمور دولته ويسمع ظلامات رعاياه ، والثانى قسم الاستقبالات الرسمية ويشمل الديوان وقاعة العرش ، والثالث قسم الحريم ويضم المساكن الخاصة بالملوك ونسائهم .

ومن أبدع أجزاء هذا القصر حوش الريحان وتطل على فسقية هذا الحوش قاعة العدل وقاعة السفراء الداخلة فى برج قمارش (شكل ١٣) . ويتصل بهذا الجزء من القصر صحن السباع (شكل ٧٦) . وهو أوسع ما فى القصر شهرة . وقد بنى فى منتصف القرن الثامن الهجرى (١٤ م) . وفى وسطه فسقية رخامية من عدة أحواض ، أكبرها قائم على تماثيل سباع من الرخام عددها اثنا عشر . وليست هذه السباع متقنة الصناعة ، وإنما هى محوّرة عن الطبيعة ، شأن الفنون الإسلامية فى تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها .

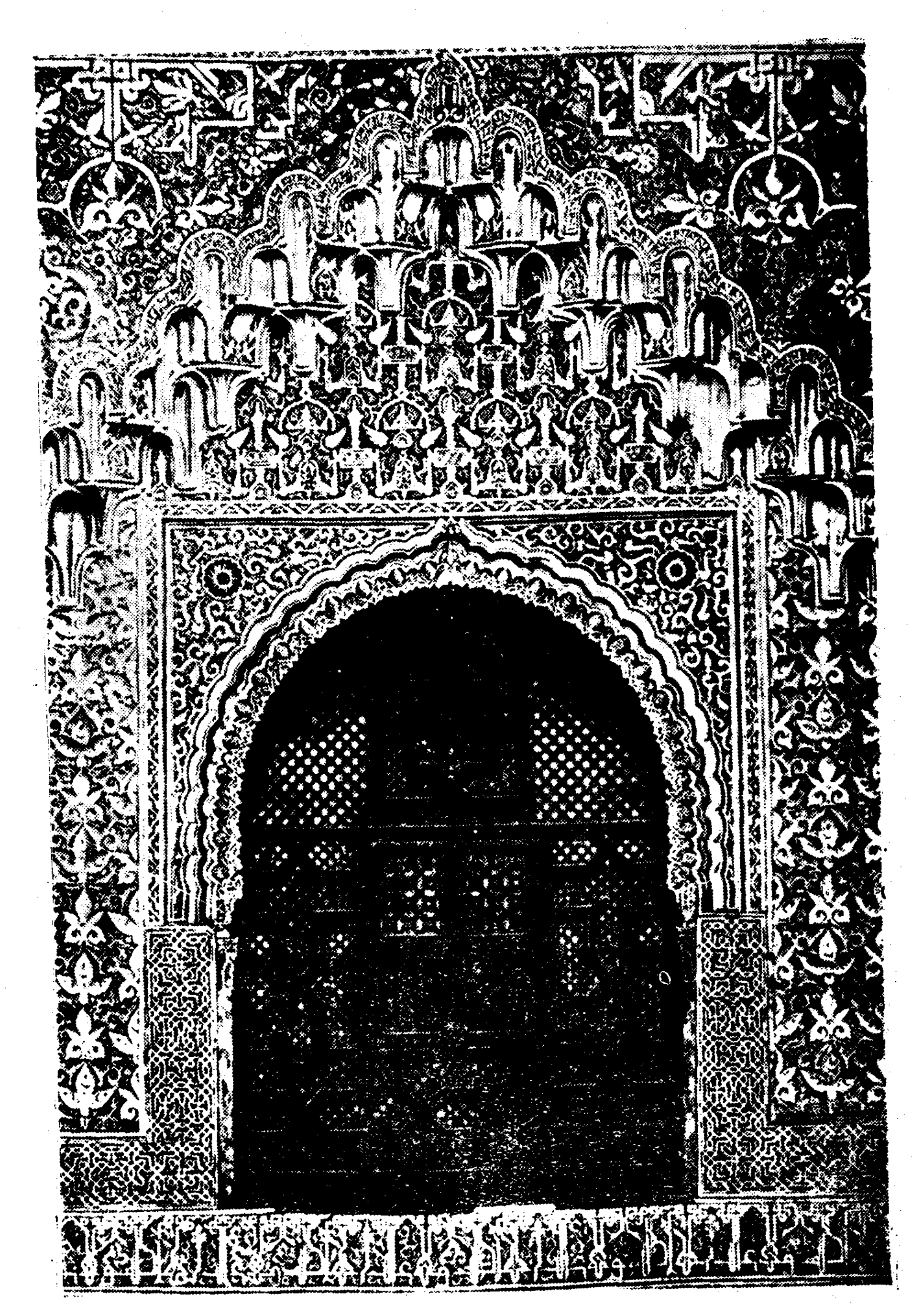
وأرض الصحن مقسومة أربع مناطق مغطاة بالرمل وتفصلها لوحات من الرخام . وطوله نحو ٢٨ مترا ، وعرضه نحو ١٦ مترا . وتحيط به بوائك ذات عقود تامة الدائرة فيها نقوش بديعة ودقيقة ، والمساحة التى تعلوها مخرّمة . وتقوم هذه البوائك على أعمدة ممشوقة وضعت اثنين اثنين أو ثلاثة ثلاثة أو أربعة أربعة . ولا يكاد الوصف يكفى لبيان ما فى البوائك والأعمدة من ثروة زخرفية آية فى الدقة والإبداع ولا يساويها إلا ما نشاهده فى قاعة الاختين (شكل ٧٧) وقاعة بنى سراج . وهما القاعتان اللتان تطلان على هذا الصحن .

وهاتان القاعتان غنيتان جدا بزخارف المقرنصات والنقوش النباتية والكتابات العربية .

ومن الأجزاء الطريفة فى قصر الحمراء المسجد الصغير والحمام . أما المسجد فعمارته وزخارفه تشبه سائر أجزاء القصر . والحمام فيه غرفة أولى ذات مسطبتين رخاميتين تتوسطهما فسقية رخامية يحيط بها أربعة أعمدة من المرمر تحمل سقفا ، فى دوره العلوى شرفات . وهذه القاعة غنية جدا بالنقوش المذهبة والجصية . أما قاعة الحمام الداخلية فبسيطة الزخرفة نسبيا وفيها قبة من الجص بها فتحات للنور مثبت عليها قطع من الزجاج . وفى هذه القاعة حوضان يسير إليهما الماء فى أقنية تتصل بالجبل .

ومن أفخم أجزاء القصر قاعة السفراء فإن إبداع الطراز المغربى ممثل فى نقوش جدرانها . وفى قبتها الخشبية ذات النقوش المذهبة وفى نوافذها الجميلة .

والملاحظ بوجه عام أن قصر الحمراء ليس له تصميم مقصود وإنما تدل أجزاؤه المختلفة على



( شكل ٧٧ ) نافذة بقاعة الأختين فى قصر الحمراء



( شكل ٧٨ ) ردهة فى قصر جنة العريف بغرناطة

أنها أضيفت من حين إلى آخر بدون أن تؤلف وحدة كاملة متناسبة التوزيع . وفضلا عن ذلك فإن الغالب على هذا القصر هو الإسراف فى الزخرفة وليست العناية بمتانة البناء ، فلا عجب إذا تهدمت بعض الأجزاء وأصلحت أو بنى غيرها عوضا عنها .

وعلى مقربة من قصر الحمراء آثار قصر صغير آخر كان ملوك غرناطة يقضون فيه فصل الصيف وهو جنة العريف أو جنان العريف ( جنراليف ) . وقد يكون المقصود بالعريف هنا المهندس . ويرجع هذا القصر إلى بداية القرن التاسع الهجرى ( ١٤ م ) . ولا تزال بعض أجزائه القديمة قائمة . وهو بستان كبير تتخلله غدران الماء تنحدر إليه من الجبل . وتتدرج حدائقه فى ثلاث مناطق كل واحدة أعلى من الأخرى ببضعة أمتار ، وقوام كل حديقة منها بحيرة كبيرة مستطيلة من الرخام حولها نافورات الماء . ويشرف على هذا البستان إيوان وقصر صغير للحريم لا يختلفان كثيرا فى طراز البناء والزخرفة عما نعرفه فى قصر الحمراء ( شكل ٧٨ ) .

ومما يؤسف له أن قصور بنى مرين فى مراكش وقصور بنى حفص فى تونس لم يبق منها شىء . ومثلها سائر القصور السلطانية فى حواضر بلاد المغرب والأندلس .

ومن العمائر المغربية التى ذاع صيتها فى العصور الوسطى المارستان الذى شيده فى مراكش أبو يوسف يعقوب المنصور فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . وقد اشتهر بعظم مساحته

وجمال عمارته وزخارفه فضلا عن حسن استعداداته الصحية .

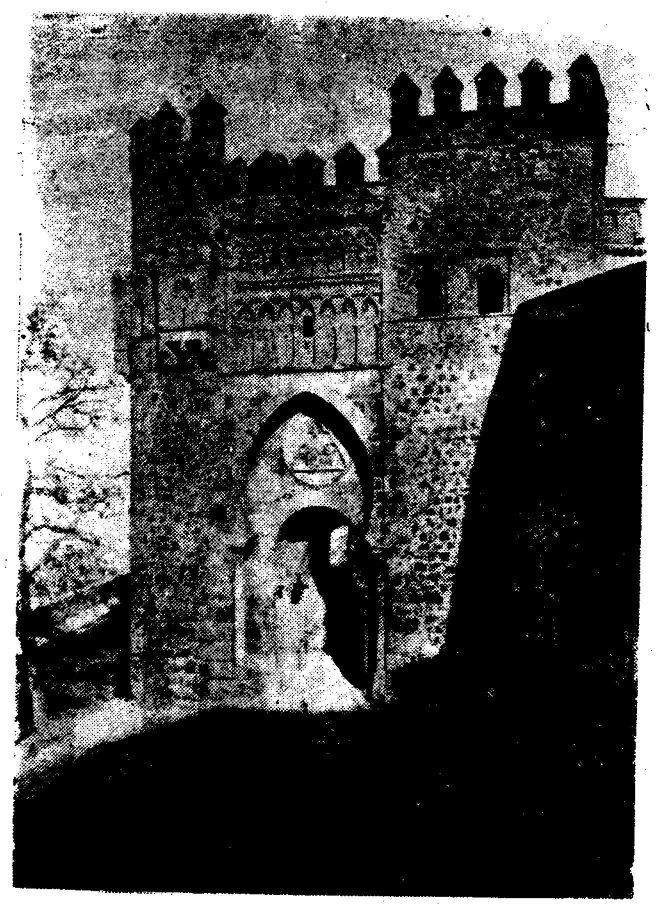
وكان بناء الحمامات فى الطراز المغربى — كما كان قبل ذلك فى الطراز الأموى — متأثرا بأساليب بنائها عند الروما . فكان قوام الحمام قاعة رئيسية لخلع الملابس تقابل الـ Apodyterium وفيها قبة تقوم على أعمدة . أما القاعتان الأخريان للماء ذى الحرارة المتوسطة Tepidarium والماء الحار Caldarium فكان سقف كل منهما على هيئة قبو نصف اسطوانى وفيهما فتحات صغيرة ينفذ منها الضوء .

أما الأسواق والقيسريات فى الطراز المغربى فكان يضمها حى مستقل على مقربة من المسجد الجامع . ولا تزال بعض أجزائها قائمة فى تونس وترجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) وكان سقفها من أقبية طويلة نصف اسطوانية ومصنوعة من الآجر وتحملها أعمدة رشيقة .

أما الأسوار والحصون والقلاع فى هذا الطراز فلسنا نعرف منها فى عصر المرابطين شيئا يستحق الذكر . بينما شيدت الأسوار والقلاع فى عصر الموحدين وظلت الأساليب المستعملة فى بنائها متبعة طوال الزمن الذى ازدهر فيه الطراز المغربى . فحلت الأبراج المضلعة محل الأبراج المستديرة وزادت العناية بإبراز الأبواب وزخرفتها وقل بناء الجدران بحجارة النحت بينما زاد الإقبال على استعمال الدبش والدقشوم فى تشييد الجدران . أما العقد المفضل فكان العقد الحدوى المكسور .

ومن الأسوار التى ترجع معظم أجزائها إلى عصر الموحدين أسوار مدينة تلمسان ومدينة فاس القديمة ومدينة مراكش . وكان لمدينة الرباط سور محصن ، نواته رباط — كما يتبين من اسم المدينة — ثم حلت محله قلعة (قصبة) تسقط منحدراتها رأسيا نحو المحيط الأطلسى ولها بابان كبيران بعدهما ردهتان تقوم فوق كل منهما قبة . ولا يزال هذان البابان قائمين إلى اليوم . ولا يزال فى مدينة طليطلة جزء من سورها الإسلامى وفيه باب يرجح أنه يرجع إلى نهاية القرن الخامس الهجرى (١١ م) ولكن دخلت عليه فى العصور التالية إصلاحات جوهرية . ويعرف هذا الباب باسم باب الشمس Puerta del Sol (شكل ٧٩) . وينسب إلى طراز المدجنين الذى سيأتى الكلام عليه .

ومن الأسوار التى ترجع إلى عصر بنى مرين فى مراكش سور مدينة فاس الجديدة وسور مدينة شلاً فى ضواحى الرباط بمراكش . على أن أعظم تلك الأسوار شأنا سور المحلة المنصورة التى شيدت على أبواب مدينة تلمسان بين عامى ٦٩٩ و٧٠٢ هـ (١٢٩٨ — ١٣٠٢م) .



(شكل ٧٩) باب الشمس Puerta del Sol فى طليطلة

على أن أول ما يجب ملاحظته فى الطراز المغربى هو الإسراف فى زخرفة العمائر. ولم يظهر هذا الإسراف فى عصر الموحدين ظهورا تاما، وإنما كان واضحا كل الوضوح فى عمائر القرن الثامن الهجرى (١٤ م). وهى العمائر التى تعرف أحيانا باسم طراز الحمراء، لأن المعروف أن الفنانين كانوا يستقدمون من غرناطة إلى سائر المدن الأندلسية والمغربية فنقلوا إليها الأساليب الفنية التى عرفوها فى قصر الحمراء. والعنصر الفنى الأول فى هـذا الطراز الذى ينسب إلى قصر الحمراء هو تغطية المساحات بالزخارف التى بلغت فى الغنى والدقة والتنويع حدا يستحق الإعجاب. وكانت كل العناصر المعمارية الأخرى ثانوية بالنسبة إلى تلك الزخارف الدقيقة ولا سيما ما كان منها محفورا فى الجص أو مصنوعا منه. وكان للمقرنصات شأن عظيم فى زخارف هذا الطراز، كما امتازت أيضا بتكرار شارة ملوك غرناطة — وهى عبارة

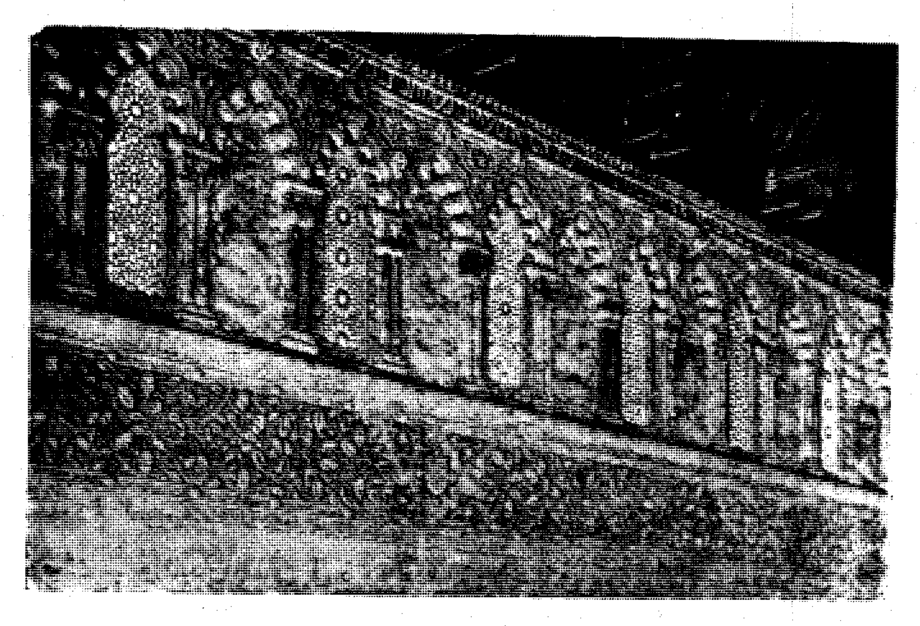


( شكل ٨٠ ) منظر داخلى فى كنيسة مارية البيضاء أو الـكنيس اليهودى فى طليطلة

«لا غالب إلا الله» — وبعض الزخارف الـكتابيـة بالخط الـكوفى ذى الحروف المتشابكة والمعقودة .

ومن الأساليب الفنية المتصـلة بالطراز المغربى طراز المدجنين Mudejar . والمدجنون هم المسلمون الذين عاشوا فى المدن الإسبانية بعد أن استردها المسيحيون . وعمل الفنانون من أولئك المسلمين على الاحتفاظ بقسط وافر من أساليبهم الفنية الموروثة ولـكنهم أدخلوا عليها بعض التعديل المناسب لذوق الحـكام المسيحيين . ولـما كان سقوط المدن الإسبانية فى يد المسيحيين حدث فى أوقات مختلفة فإن طراز المدجنين غير مقيّـد بفترة معينة ولـكنه يمثل مرحلة فى تطور الفن الإسبانى من الطراز المغربى إلى الطرز التى سادت منذ عصر النهضة .

ومن أبدع العمائر التى تنسب إلى عصر المدجنين فى طليطلة كنيسان لليهود لا يزالان



( شكل ٨١ ) زخارف الجدران فى كنيس الانتقال بمدينة طليطلة

قائمين إلى اليوم . ويرجع أقدمهما إلى نهاية القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ويعرف اليوم باسم كنيسة مارية البيضاء Santa Maria la Blanca لأنه أصبح كنيسة مسيحية فى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . وقوام هذا الكنيس قاعة كبيرة ذات أعمدة قواعدها مزينة بالقاشانى ( الزليج ) وتقوم عليها عقود حدوية ( شكل ٨٠ ) تجعلها كبيرة الشبه بالمساجد التى شيدت فى عصر الموحدين . أما الكنيس الآخر فيرجع إلى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ويعرف باسم كنيس الانتقال Sinagoga del Transito وقوامه قاعة طويلة تمتاز بطلائها الجصى ذى الزخارف التى تجمع بين الرسوم والعناصر المعمارية الإسلامية والقوطية فضلا عن الكتابات العبرية ( شكل ٨١ ) .

وبعد أن سقطت قرطبة فى يد المسيحيين أصبح المسجد الجامع كنيسة وأضيفت إليه بعض العناصر المعمارية وشيد له مدخل رئيسى جديد وتظهر فى كل هذه الإضافات الجديدة الزخارف والأساليب الفنية التى نعرفها فى طراز قصر الحمراء ، والتى تبدو واضحة فى بناء من أجل العمائر التى تنسب إلى طراز المدجنين وهو القصر Alcazar المشهور فى إشبيلية ( شكل ١٤ ) .

# العمائر فى الطراز الصفوى

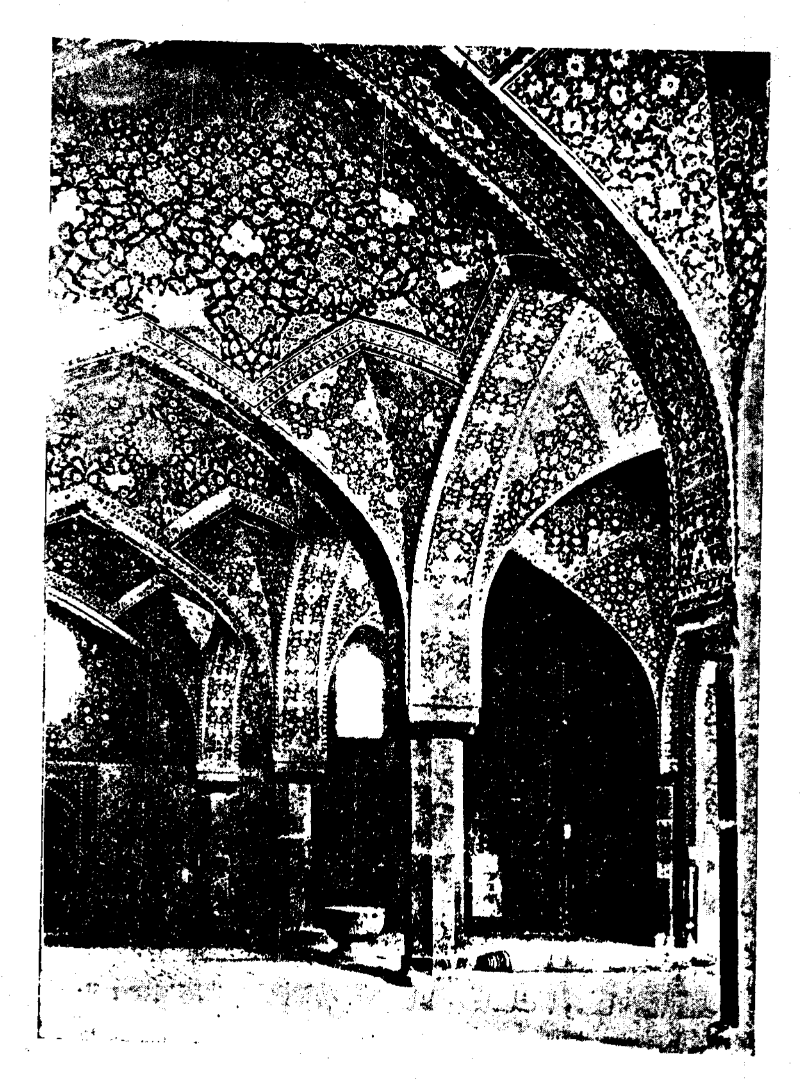
استطاع الشاه اسماعيل أن يقبض على زمام السلطة إيران وأن يؤسس فيها سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) الأسرة الصفوية ، نسبة إلى الشيخ صفى الدين أحد الأولياء فى مدينة أردبيل . وهى أولى الأسرات التى أصبح المذهب الشيعى فى عهدها المذهب الرسمى للدولة الإيرانيــة . وكان طبيعيا ألا يتركها العثمانيون — وهم أبطال الجنس التركى والمذهب السنى — آمنة فى أملاكها المترامية الأطراف ؛ فقامت بين العثمانيين والإيرانيين حروب ، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغربى من أملاك الدولة الصفوية ؛ واضطر الإيرانيون إلى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية ، وأن يعنوا بتقاليدهم الوطنية القديمة فيبعثوا فى البلاد نهضة إيرانية حقة ، وصلت بها فى الميدان الثقافى إلى ذروة تقدمها ، ولا سيما فى عصر الشاه عباس الأكبر .

وقد زاد عدد المراكز الفنية فى إيران ، وكانت تبريز عاصمة الأسرة فى البداية ؛ فعمل فيها أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين . وأثر نشاطهم فى ميادين فنية أخرى ، فامتد نفوذهم إلى تصميم الفسيفساء الخزفية التى كانت تزين جدران العمائر وقبابها . ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى إصفهان فى نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) وعنى بتجميلها وإقامة الطرق المعبدة ، فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق .

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا إلى الاستبداد والخلاعة ، فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق ، وكان من أملاك الصفويين إلى سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٣٨ م) ، ثم استولى السلطان العثمانى مراد الرابع على بغـداد وضم بلاد العراق إلى الدولة العثمانية ، بعد أن قامت فيه على يد الإيرانيين أضرحة فخمة لـكبار رجال الشيعة .

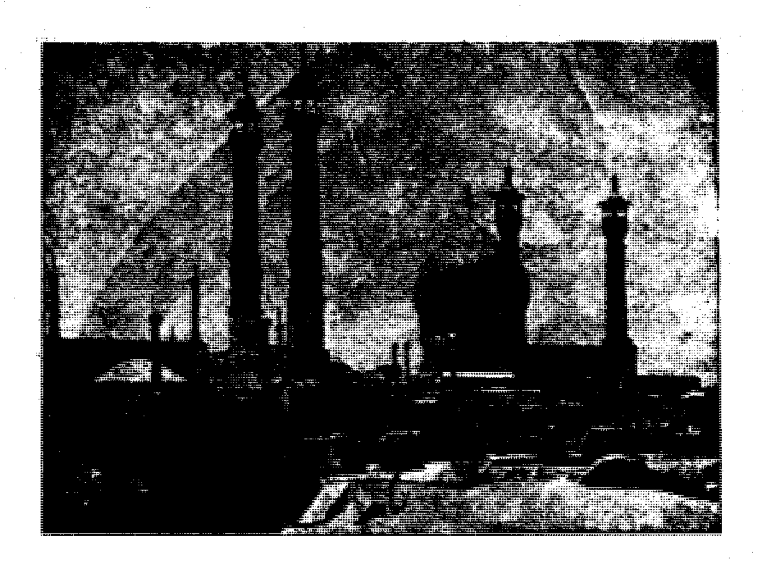
وأخذت عوامل الضعف تدب فى الدولة الصفوية . ثم ثار عليها الأفغان فى عهد الشاه حسين وهزموه سنة ١١٣٥ هـ (١٧٢٢ م) وسقطت إصفهان فى يدهم . فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين ، وإن كان بعض أمرائهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشر سنين فى إقليم مازندران جنوبى بحر قزوين .

وكانت العنـاية كبيرة ببناء الأضرحة فى العصر الصفوى ، فتعددت أشكالها . وانتشر فى غربى إيران نوع ، قوامه ردهة يليها بنـاء طويل تعلوه قبة . بينما ذاع فى شرقيها نوع آخر ، قوامه بناء مثمن الشكل .



( شكل ٨٢ ) منظر فى مسجد الشاه باصفهان من القرن ١١ هـ ( ١٧ م )

ومن أبدع العمائر التى تنسب إلى الطراز الصفوى ضريح وجامع الشيخ صفى الدين بأردبيل وقد بدئ فى تشييده فى نهاية القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) وتم فى منتصف القرن التالى . ويتألف هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصله إلى المبانى التى تحيط بفناء داخلى ، يقع إلى يساره الجامع القديم . وهو مثمن الشكل فيه ستة عشر عمودا من الخشب وفيه حنيات للنوافذ ولا محراب له وإنما تقع القبلة فى اتجاه مدخله . وإلى يمين الفناء ضريح الشيخ صفى الدين وبجواره بهو من الآجر ، فى جانبه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من المقرنصات ؛ وفى البهو عدد من النوافذ ، فوقها وتحتها زخارف من الفسيفساء الخزفية . وإلى



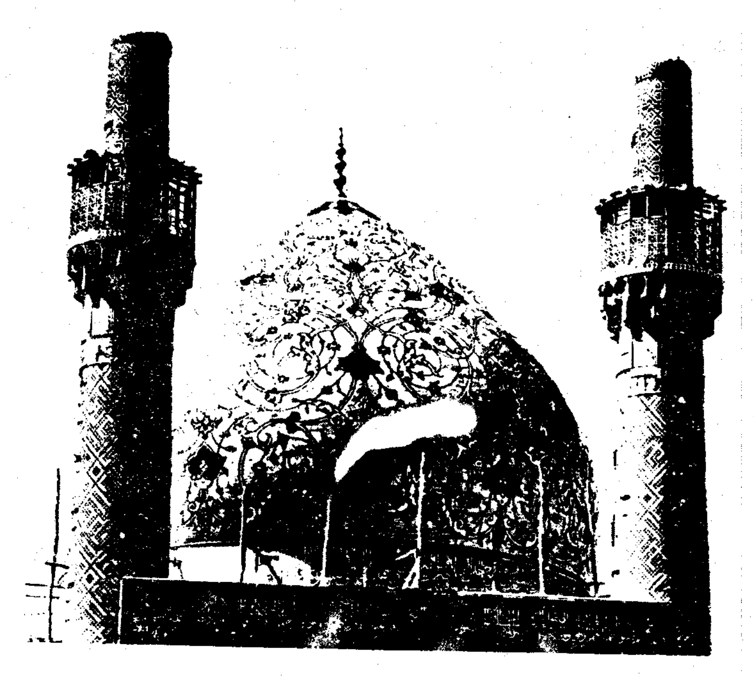
( شكل ٨٣ ) مسجد فى مدينة قم بإيران

جانب الضريح بناء ذو قبة فوق عنق منخفض . وهو قصر الصينى أو البورسيلين ( چينى خانة ) ، الذى شيّد فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) لتحفظ فيه مجموعة الخزف التى يفخر بها الضريح . وكانت جدران هذا البناء مغطاة بخزانات خشبية فيها رفوف وطاقات مختلفة الشكل والحجم توضع فيها الأوانى الخزفية الثمينة .

ومن أفخم المساجد الصفوية مسجد الشاه فى إصفهان ؛ فهو يمتاز بامتداده وضخامته ( شكل ١٧ ) وجمال تخطيطه وغنى زخارفه الداخلية ( شكل ٨٢ ) ، على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة ، مما يفقد البناء شيئا من الارتباط والتماسك . ومنها أيضا مسجد كبير فى مدينة قم ( شكل ٨٣ ) .

أما المدارس الأيرانية فى العصر الصفوى فأعظمها مدرسة مادرشاه فى إصفهان . وقد شيدت فى عصر الشاه سلطان حسين فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) . وقوامها صحن مستطيل حوله أربعة إيوانات فى طابقين ، ويضم كل إيوان عددا كبيرا من القاعات . وفى إيوان القبلة قاعة كبيرة عليها قبة ( شكل ٨٤ ) .

وأقيمت لأئمة الشيعة أضرحة عظيمة فى العراق ولا سيما فى كربلاء والنجف وسامرا . وكلها من طراز العمائر الصفوية ولا تزال إلى اليوم مقصد الحجاج من الشيعة . ومن تلك الأضرحة مشهد الكاظمين فى بغداد . وقد أتمه الشاه اسماعيل الصفوى فى بداية القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) .



( شكل ٨٤ ) قبة مدرسة مادرشاه باصفهان ، مؤرخة من سنة ١١٢٦ هـ (١٧١٤ م)

وكانت العمائر الدينية فى العصر الصفوى تحلى بالفسيفساء الخزفية ذات الألوان الجميلة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة مما أكسبها طابعا خاصا تجلى فيه ما للايرانيين من ذوق جميل وغرام بالفن ودراية بما للألوان الهادئة المؤتلفة من سحر وجاذبية .

على أن الطراز الصفوى عنى على الخصوص بالقصور وبتخطيط المدن وتشييد المرافق العامة . ويتجلى ذلك فى إصفهان ، التى عمل الشاه عباس الأكبر وخلفاؤه على تجميلها بالعمائر الفخمة التى تحيط بميدانها المتوسط « ميدان شاه » ، فضلا عن الحدائق والأشجار المغروسة فى الطرقات الطويلة المعبدة ، مما جعل تلك المدينة آية فى الحسن والنظام ، كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسى جان شاردان Jean Chardin (١٦٤٣ — ١٧١٣) الذى زارها فى عصرها الذهبى ، وأعجب بقصورها الأنيقة المشيدة فى الحدائق الغنا ذات الفسقيات الجميلة .

وكانت القصور الصفوية صغيرة وقوام معظمها قاعة كبيرة عظيمة الارتفاع تحف بها قاعات صغيرة للسكنى فى طابقين . ومن أشهر تلك القصور قصر چهل ستون وقصر هشت بهشت وقصر آينه خانه ، وقد وصف الأوربيون الذين زاروا إيران فى ذلك العصر ما شاهدوه من قصور ، فأطنبوا فى ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق وذكروا سقوفها الدقيقة

واللوحات المصورة على جدرانها والأثاث الفاخر فى قاعاتها ، وأشاروا إلى القاعات التى كانت تهيأ فى جدرانها طاقات لوضع الأوانى الخزفية الجميلة ، على نحو قصر الصينى فى ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل .

وكان أعلام المصورين فيما بين القرنين التاسع والحادى عشر بعد الهجرة ( ١٥ — ١٧ م ) يستخدمون أحيانا فى زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم . وفضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفيسة فى تزيين الجدران . وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن ، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج . أما الزخارف فقد أقبل الفنانون على زخرفتها بالصور والرسوم على « اللاكيه » .

وكانت جدران القصور فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطى الإطارات أو البانوهات التى تناسبها على الجدران . وكانت الأساليب الفنية فى نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية والهندية وكانت تكثر فى موضوعاتها رسوم الزهور والفاكهة والفسقيات والمناظر الطبيعية . وقد ظن بعض مؤرخى الفنون أنها كانت بريشة فنانين غربيين من ذوى المواهب العادية نزحوا إلى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش فى بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها ؛ ولكن هذا القول مردود إلى حد كبير بوجود إمضاءات مصورين إيرانيين على بعض هذه اللوحات . ومن ذلك عشر لوحات فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا بالقاهرة . وهى بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥ × ٢٦٠ سنتيمترا أو أكثر بقليل وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هـ ( ١٧٢٨ م ) وعليه إمضاء المصور زين العابدين .

وقد وصل الصناع الفنانون فى إيران فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٨ م ) إلى الإبداع فى استخدام الزخارف الجصية فى القصور والبيوت وإلى تلوينها فى دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة فى المخطوطات التى تنسب إلى ذلك العصر .

وعنى الصفويون بتشييد الأسواق والخانات فى المدن الكبرى والطرقات التجارية الرئيسية . ومن الأسواق الإيرانية الشهيرة أسواق إصفهان وشيراز وقاشان .

# العمائر فى الطراز الهندى المغولى

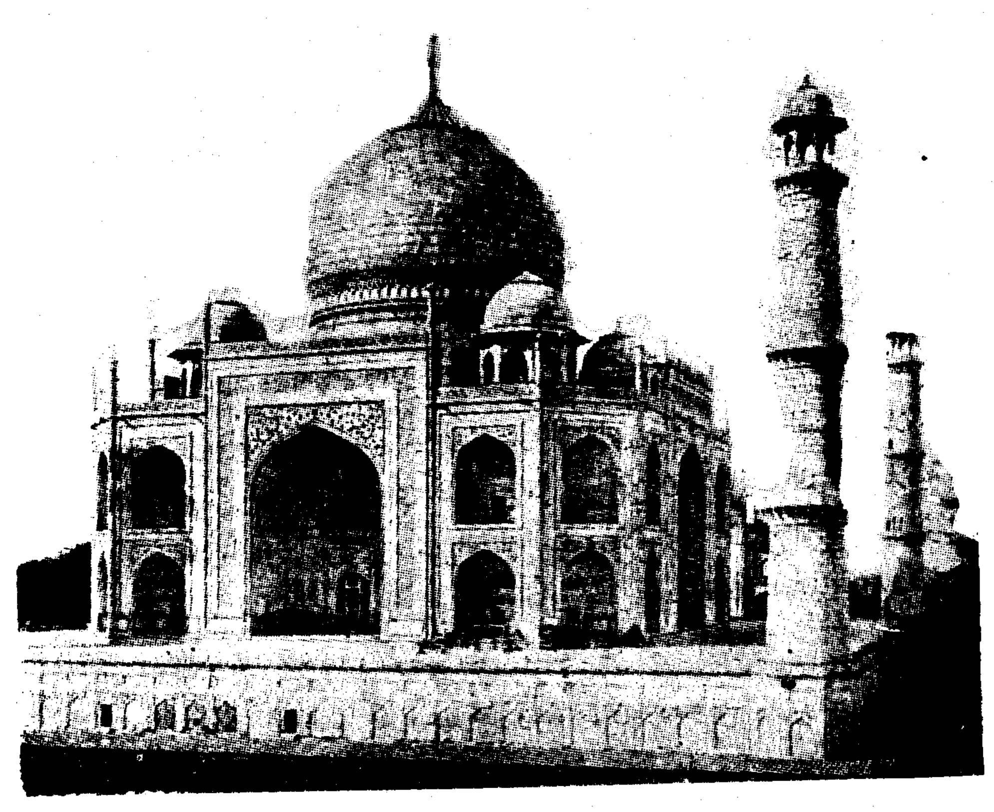
بعد أن فتح المسلمون جزءا كبيرا من الهند تقلص نفوذهم فيها ولم يبق لهم إلا الجزء الغربى ، إلى أن أتيح للإمبراطور بابر حفيد تيمورلنك أن يمد سلطانه وأن يفتح دهلى وأجرا سنة ٩٣٣ هـ ( ١٥٢٦ ) فأسست على يديه إمبراطورية المغول الهندية التى حكمت الهند بين عامى ٩٣٣ و١٢٧٥ هـ ( ١٥٢٦ — ١٨٥٧ ) .

وقد نشأ فى ظل هذه الأسرة الطراز الهندى الإسلامى . وقوامه الأساليب الفنية الهندية القديمة وما دخل عليها من أساليب فنية فى العصر الإسلامى . وقد تأثرت الهند الإسلامية بالطرز الإيرانية تأثرا كبيرا حتى رأى كثير من مؤرخى الفن أن الأساليب الفنية الإسلامية فى الهند منذ عصر الهنود المغول جزء من الطراز الصفوى الإيرانى . ولكن الواقع أن العمائر التى قامت فى الهند فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٨ م ) احتفظت بظواهر معمارية خاصة وتطورت تطورا مستقلا عن العمائر الإيرانية .

وقد امتاز عصر الأباطرة أكبر وجهانجير وشاه جهان بازدهار فن العمارة وسائر الفنون . وكانت العاصمة « أجرا » ثم « فتح بور سكرى » ثم لاهور ثم دهلى .

وامتازت العمارة الهندية الإسلامية بالأضرحة الضخمة . وأشهرها تاج محل الذى شيده الإمبراطور شاه جهان فى أجرا لزوجته ممتاز محل ( شكلى ٨٥ و٨٦ ) بين عامى ١٠٣٩ و١٠٥٨ هـ ( ١٦٣٠ — ١٦٤٨ م ) ، ويقع فى حديقة كبيره على نهر جمنة وعليه كسوة من المرمر يتباين لونها مع لون العمائر المجاورة له وهى من الحجر الرملى الأحمر . وتبدو التأثيرات الإيرانية فى واجهة هذا الضريح . أما بشكل القبة وإمالة الأركان وهيئة الأبراج الأربعة والتفاصيل المعمارية والزخرفية داخل الضريح فعليها كلها الطابع الهندى الواضح . ومن العجيب أن فى هذا الضريح دقة فى النسب المعمارية وجمالا فى العناصر وفخامة فى المظهر ، مما جعل بعض مورخى الفن من الأوربيين يظنون أن الذى أشرف على تصميمه وبنائه مهندس أوربى . كأن التوفيق إلى مثل هذا النجاح المعمارى وقف على الأوربيين ! !

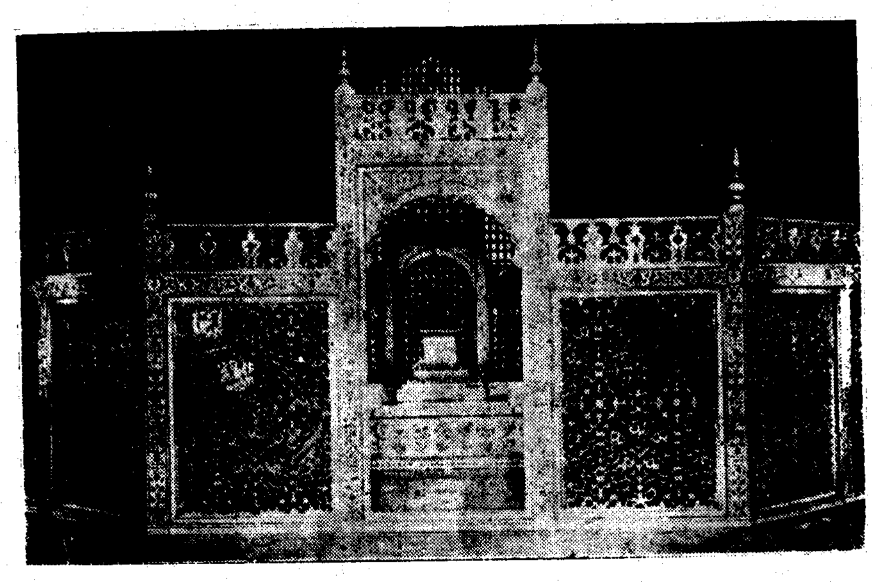
ومن الأضرحة الهندية المشهورة ضريح محمود عادل شاه فى بيجابور ويرجع إلى نحو سنة ١٠٧٠ هـ ( ١٦٦٠ م ) ويمتاز بأن أبراجه الأربعة متصلة تماما بجدران البناء وفى كل منها سبع طبقات من النوافذ تخفف قليلا من ضخامة القبة التى يبلغ قطرها نحو ثمانية وثلاثين مترا .



( شكل ٨٥ ) تاج محل بمدينة أجرا

أما المساجد الهندية فى هذا الطراز فقد امتازت بامتداد مساحتها وبانفصال أجزائها بعضها عن بعض حتى يكاد ذلك يفقدها شيئا من الوحدة والتماسك . ومن أشهر تلك المساجد الجامع الكبير فى بيجابور ويرجع إلى منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . وقوامه قاعة كبرى عليها قبة كبيرة وحولها قباب صغيرة فوق أركان القاعة . وتمتاز معظم المساجد الهندية بمداخلها الكبيرة التى تبدو كأنها أبنيـة قائمة بذاتها . وكان بعضها يشيّـد على ربوة منبسطة كما نرى فى مسجد الجمعة بدهلى وهو مسجد عظيم الامتداد جميل النسب ( شكل ١٨ ) وله مدخل كبير ذو ثلاث طبقات وردهة يحف بهـا منارتان رشيقتان وخلفها حرم المسجد ، تعلوه قبة بصلية كبيرة يحف بها قبتان أصغر قليلا منها ، وبلاط هذا الحرم من الرخام الأبيض والأسود .

وأسس الإمبراطور أكبر عاصمة جديدة هى فتح بور سكرى . وكان يحيط بها من ثلاث جهات سور كبير طوله خمسة كيلومترات ، وتطل من الجهة الرابعة على بحيرة صناعية . وشيّـدت

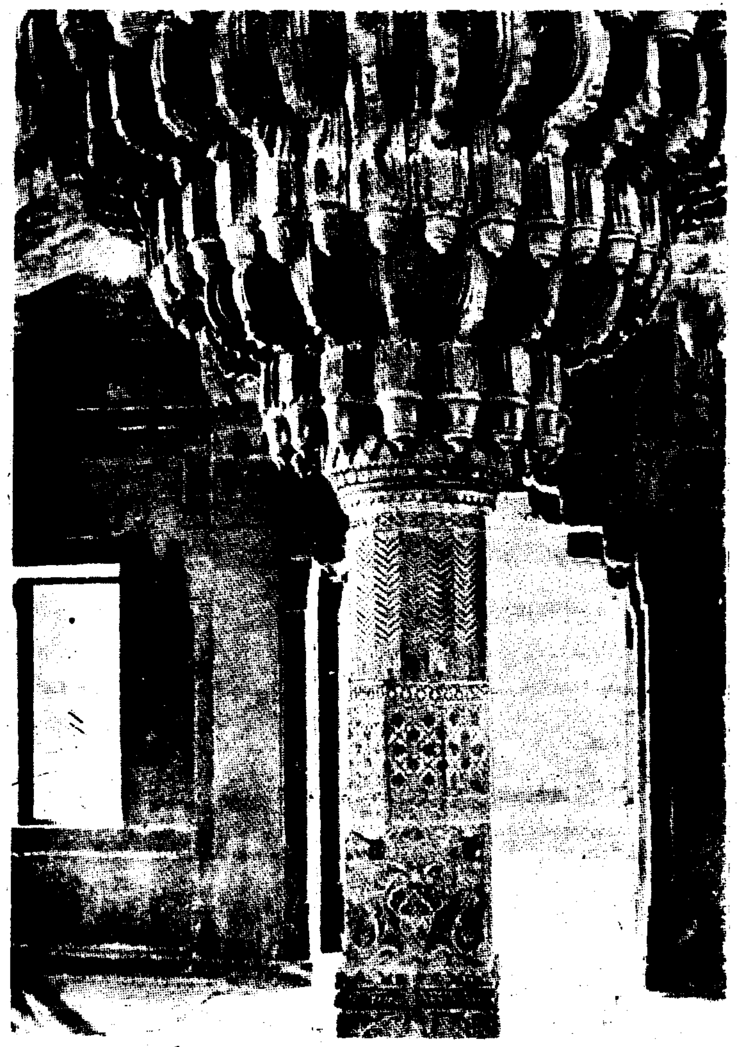


( شكل ٨٦ ) قبر ممتاز محل فى داخل تاج محل بمدينة أجرا

فيها قصور فخمة ودور للحكومة ومساجد وأسواق . وكان مسجدها الجامع من الرخام النقى الناصع البياض . ولـكن حدث أن انتقلت الحـكومة بعد ذلك إلى لاهور ودب الخراب إلى فتح بور سكرى ، فظلت من العمائر الأثرية غير المستعملة إلى وقتنا هذا . ويبدو من مبانى هذه المدينة أنه لم يراعى فى تخطيطها وحدة عامة وإنما شُـيِّـد كل بناء منها مستقلا عن غيره . ومن هذه المبانى « الديوان العام » وقوامه خمس طبقات مدرجة تضيق كلما ارتفعنا . ومنها « الديوان الخاص » للاستقبالات الملـكية الخاصة وهو بناء مربع من طابقين له أربعة أبواب وأعمدة تعلوها مقرنصات تحمل السقف ( شكل ٨٧ ) . وتبدو من الخارج فى أركان البناء أربع قباب صغيرة . وقد كانت هذه الظـاهرة المعمارية الأخيرة من مميزات القصور الهندية بوجه عام .

ومن آثار الإمبراطور أكبر قلعة أجرا المشيدة بالحجر الرملى الأحمر ولعل أعظم أجزائها الباب الـكبير المعروف باسم باب دهلى . ويبدو فى بناء هذه القلعة الجمع بين الأساليب الفنية الإيرانية والأساليب الهندية المحلية .

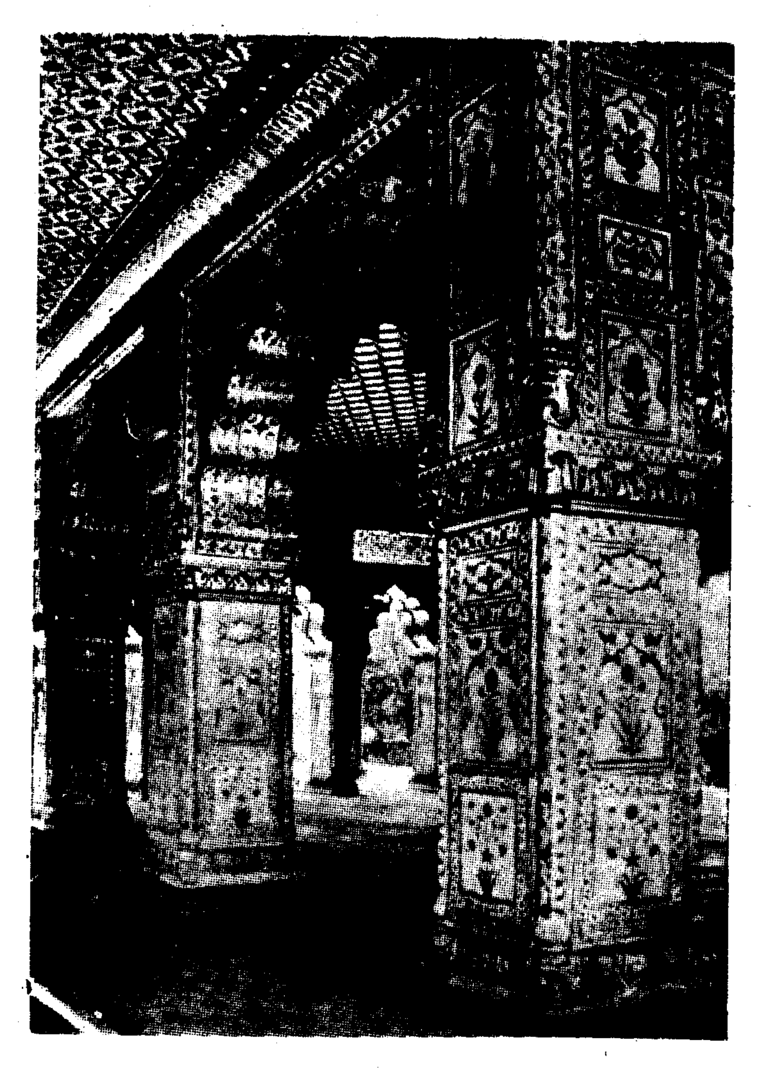
وترجع إلى عصر الإمبراطور شاه جهان (١٠٣٧ — ١٠٦٩ هـ ، ١٦٢٨ — ١٦٥٨) أعظم العمائر وأحسنها ذوقا . وحسبنا أن الرحالة الألمانى البرت مندلزلو Albert Mandelslo الذى زار الهند سنة ١٦٣٨ أعجب بمدينة أجرا أشد إعجـاب — ولم تكن دهلى الجديدة قد



(شكل ٨٧) فى الديوان الخاص بمدينة فتح بورسكرى

شيدت بعد — وأشار إلى نظافة طرقها واتساعها وإلى أن بعضها كان مغطى بالأقبية بالرغم من طوله . وكتب أن كل نوع من التجارة كان له شارع أو حى خاص ، وأن المدينة كانت تضم ثمانين خانا للتجار الأغراب كان معظمها ذا ثلاث طابقات وكان يتبع كلا منها عدد من المخازن والاصطبلات . وأحصى هذا الرحالة سبعين مسجدا كبيرا ونحو ثمانمائة حمام فى المدينة كما شاهد فيها وفى ضواحيها عددا كبيرا من قصور الأعيان والراجات ، وأعظمها القصور الأمبراطورية المحصنة بخندق فوقه قنطرة متحركة .

ثم شيّد الأمبراطور شاه جهان مدينة دهلى الجديدة أو « شاه جهان آباد » وكانت هذه



( شكل ٨٨ ) بهو فى القصر الامبراطورى بمدينة دهلى

الضاحية الجميلة تبدو كأنها قلعة بسبب سورها الخارجى المرتفع ذى البرجين الكبيرين والبابين العظيمين المطلّين على نهر جمنه . وأقام الأمبراطور قصره الفخم فى هذه الضاحية وحوله سائر البيوت والقصور فى المدينة على هيئة هلال . ومن أبدع أجزاء هـذا القصر « الديوان الخاص » وله سقف منبسط على أكتاف مربعة وعقود مفصصة ( شكل ٨٨ ) .

وكان الإقبال عظيما ، فى عصر الإمبراطور أكبر ، على استعمال الحجر الرملى الأحمر فى تشييد العمائر الكبيرة . ثم فضّل الفنانون بعد ذلك الألوان الهادئة نسبياً فغطيت الأحجار

بطبقة من الجص المزخرف بالرسوم المنقوشة بالألوان . وذاع فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) أسلوب جديد قوامه كسوة الجدران بالرمر كما انتشرت النوافذ والأســوجة الدقيقيــة المصنوعة من الرمر المفرغ على نحو ما نرى فى « تاج محل » ( شكل ٨٦ ) . وعرفت أساليب أخرى مثل تغطية الجدران بطبقة من الرمر المطعم بأحجار نفيسة أخرى كما نرى فى قاعة الاستقبال بقصر دهلى ، ومثل رسم الموضوعات الزخرفية المختلفة بوساطة قطع من الزجاج المتعدد الألوان على أرض من الجص . ولــكن الملاحظ بوجه عام أن الفنانين الهنود لم يقبلوا على كسوة الجدران بلوحات القاشانى .

# العمائر فى الطراز العثمانى

فى بداية القرن الثامن الهجرى (١٤ م) أغار المغول على دولة السلاجقة فى آسيا الصغرى وأفلحوا فى القضاء عليها ، وأفاد من ذلك عثمان بن أرطغرل جد الأتراك العثمانيين ، فاستقل بالمقاطعة التى كان السلاجقة قد أقطعوا أباه إياها . وهكذا قامت الدولة العثمانية . وعملت بعد ذلك على مد سلطانها فى آسيا الصغرى ثم فى البلقان ، فسقطت غاليبولى ثم أدرنة وتقدم العثمانيون فى أراضى البلغار والصرب ووصلوا إلى نهر الطونة بعد التغلب على كل الجيوش المتحالفة التى أرادت الوقوف فى سبيلهم . ثم توجوا انتصاراتهم بفتح القسطنطينية سنة ٨٥٧ هـ (١٤٥٣م) وقضوا بذلك على الدولة البيزنطية وتم لهم إخضاع البوسنة والصرب والمورة وألبانيا والقرم فأصبحت شبه جزيرة البلقان جزءا من امبراطوريتهم العظيمة .

ثم اتجه العثمانيون فى فتوحاتهم إلى الشرق والجنوب فبسطوا سلطانهم على بلاد الجزيرة والشام ومصر وما لبثوا أن اتخذوا لقب الخلافة الإسلامية وخضعت لهم جزيرة العرب وامتد نفوذهم إلى شمالى أفريقية . وزادت هيبة الدولة العثمانية وازدهرت الفنون فيها .

ولكن دب الضعف إلى هذه الإمبراطورية من نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) . وعمل الروس على الإفادة من ذلك بحماية الشعوب المسيحية الأرتودكسية التى كانت تخضع للأتراك فى البلقان وبالسعى للاستيلاء على القسطنطينية والسيطرة على المضايق للوصول إلى البحر المتوسط . وشهد القرن الماضى تفكك الإمبراطورية العثمانية وزوال سلطانها عن معظم أملاكها الأوربية .

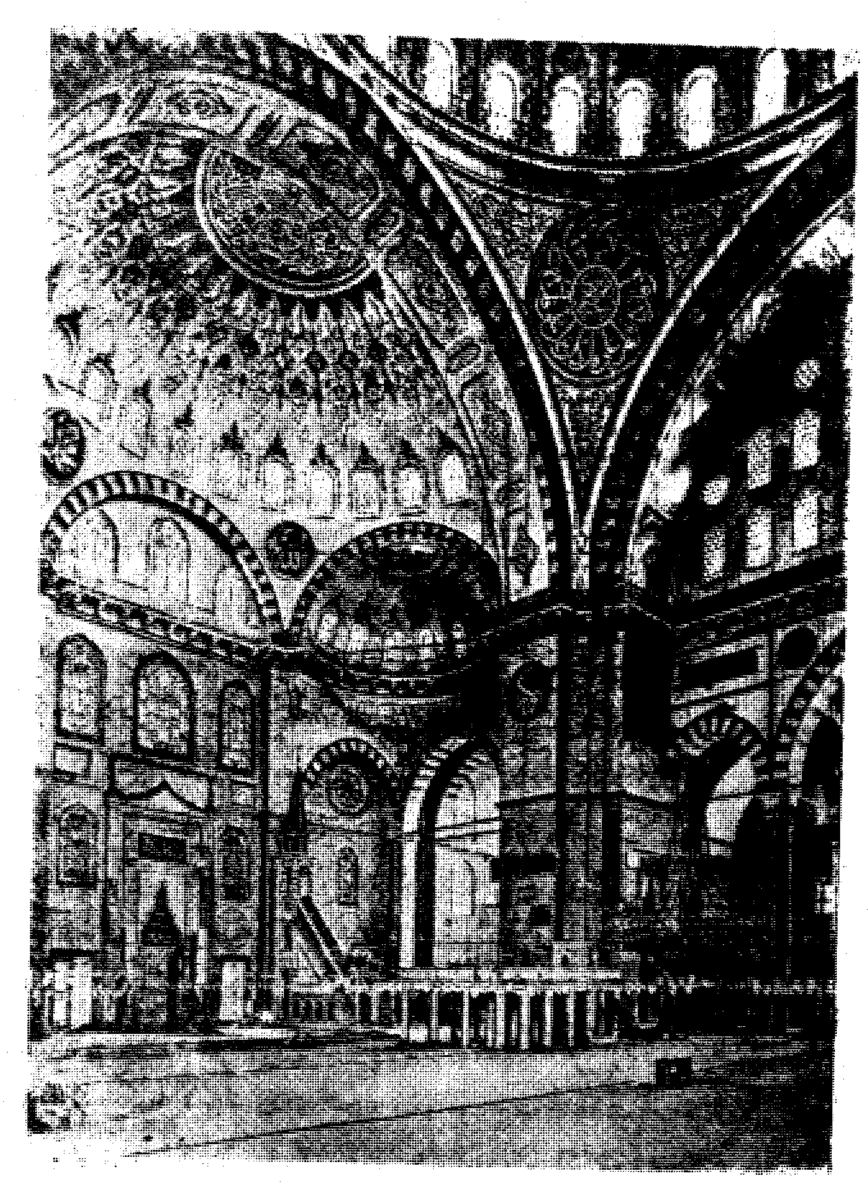
وقد انتشر الطراز التركى فى الأقاليم الإسلامية التى فتحها العثمانيون . والظاهر أن الأتراك ساروا على سنة معروفة فى البلاد التى فتحوها فكانوا ينقلون إلى استانبول بعض أعلام الصناع والفنانين منها ، وينقلون إليها من بلادهم صناعا وفنانين ليحلوا محلهم . وقد حدث ذلك فى مصر ، إذ بعث السلطان سليم إلى استانبول نخبة من « أرباب الصنائع من كل فن » ولكن ابن إياس (ج ٣ ص ١٢٢ ) أضاف إلى حديث نقلهم العبارة الآتية : « وقيل إن السلطان سليم شاه لما أخذ من مصر هؤلاء الجماعة أحضر غيرهم من اسطنبول يقيمون بمصر عوضا عن الذين خرجوا منها . وقيل إن هذه عادة عندهم إذا فتحوا جهة أخذوا من أهلها جماعة يمضون إلى بلادهم ويحضرون من بلادهم جماعة يقيمون فى تلك المدينة عوضا عن الجماعة الذين يأخذونهم » .

وطبيعى أن العمائر الدينية العثمانية كانت فى بداية أمرها حلقة انتقال من الطراز السلجوقى إلى الطراز العثمانى الذى ازدهر فى استانبول وانتشر منها إلى سائر أقطار الإمبراطورية العثمانية . ويبدو ذلك جلياً فى المساجد التى شيدت فى بروسة فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ، وعلى رأسها أولو جامع الذى يرجع إلى نهاية هذا القرن . وقوام تلك المساجد أروقة فيها أكتاف وعليها قباب صغيرة ويدخل النور إلى المسجد من نوفذ فى عنق كل قبة . أما المساجد الصغيرة فكانت تتألف من قاعة كبيرة عليها قبة وتسبق القاعة ردهة مسقوفة .

ولكن عمارة الجوامع الكبرى تأثرت بعد ذلك ببناء أياصوفيا بعد أن أصبحت مسجداً . ويبدو ذلك واضحاً فى المحمدية أو مسجد محمد الفاتح الذى شيّد بين عامى ٨٦٧ ، ٨٧٣ هـ (١٦٦٣ — ١٦٦٩ م) وكان تخطيطه ينسب إلى المهندس اليونانى كريستو دولوس ، ولكن هذه النسبة أصبحت موضع شك بعد الدراسات الحديثة فى هذا الشأن ، ولا سيما أن هذا المسجد — مع تأثره بعمارة أياصوفيا — وثيق الصلة بكل الأساليب المعمارية التى عرفها الترك منذ العصر السلجوقى ، ويُستبعد أن يكون مثل ذلك المهندس اليونانى مشبعا بتلك الأساليب إلى الحد الذى يبدو فى تخطيط هذا المسجد . وعلى كل حال فقد نقل مهندس « المحمدية » عن عمارة أياصوفيا نظام القبة وأنصاف القبة والتصميم المتعامد كما أنه صدّر المسجد بصحن كبير ذى فسقية ويدور فيه رواق ذو عقود وقباب .

ومن المساجد التركية التى تأثرت بعمارة أياصوفيا تأثراً كبيراً مسجد السلطان بايزيد الثانى الذى بناه المهندس خير الدين بين عامى ٩٠٦ و٩١٢ هـ ( ١٥٠١ — ١٥٠٧م ) . ولهذا رواقان جانبيان — مثل أياصوفيا — وعلى كل منهما أربع قباب صغيرة . وله منارتان ممشوقتان انحدر شكلهما من المآذن السلجوقية .

ولكن العصر الذهبى للعمارة العثمانية كان على يد المهندس سنان فى القرن العاشر الهجرى (١٦) . وقد ولد سنان فى نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) بالأناضول . وذاع صيته فى حملة تركية على إقليم ولاخيا ، إذ وكل إليه عمل قنطرة كبيرة على نهر الطونة وكان التوفيق حليفه فى هذا المشروع . ولكنه منذ ذلك الحين كرّس حياته الطويلة للعمارة وأشرف على تشييد شتى الأبنية فى استانبول فى غيرها من المدن التركية وسائر الأقطار العثمانية . ومات بعد أن نيفّ على الثمانين ودفن فى الضريح الذى كان قد أعده لنفسه بجوار جامع السليمانية الذى يعد أبدع منشآته . ولا شك فى أنه طبع عصره بطابع نبوغه وأساليبه فى العمارة . وتتجلى مراحل نشاطه فى ثلاث عمائر تمثل نشأته الفنية ثم شبابه ثم اكتمال نبوغه . وهى

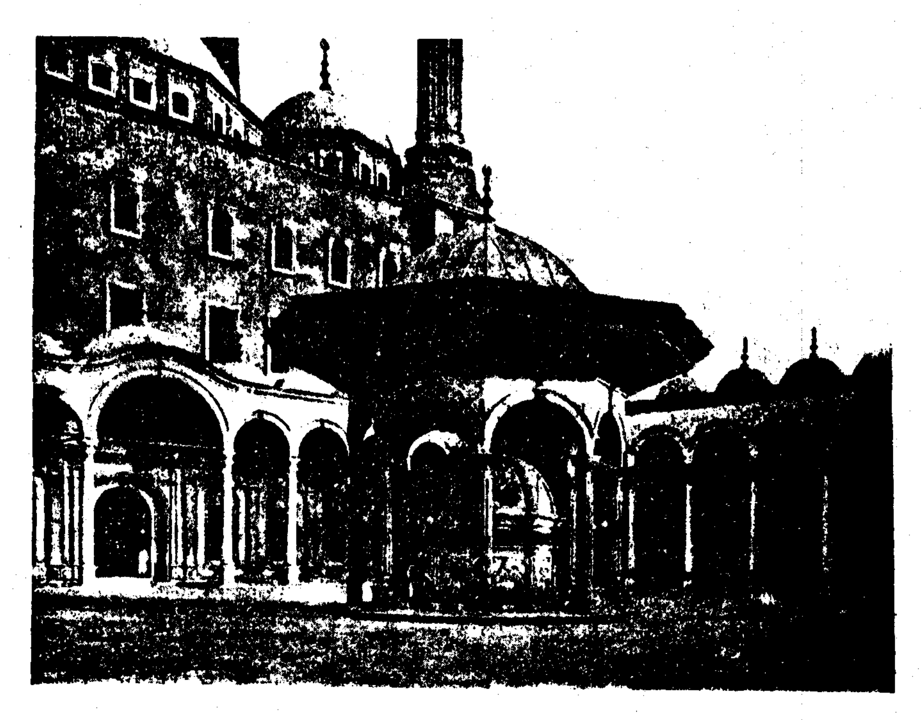


( شكل ٨٩ ) داخل مسجد السليمانية فى استانبول

مسجد شهزاده ثم مسجد السلطان سليمان ( السليمانية ) باستانبول وأخيراً مسجد السلطان سليم ( السليمية ) فى أدرنة . فنراه فى مسجد شهزاده يتأثر بتخطيط مسجد « المحمدية » ولكنه ينجح فى أن يكسب القبة وداخل المسجد طابعاً من الرشاقة وجمال النسب . أما فى السليمانيـة فإنه يتأثر بتخطيط أياصوفيا والبايزيدية . وتضم السليمانية صحناً خارجيا ثم المسجد نفسه (شكل ٨٩) ثم حديقة فيها تربة ، ويجمعها كلها سور واحد تقوم حوله المبانى

التابعة لها كالمدرسة والحمامات ومطعم الفقراء والمكتبة . ويمتاز المسجد نفسه بالاكتفاء بقبة رئيسية كبرى يحف بها نصفا قبة أصغر حجماً ويخرج من كل منهما نصف قبة أخرى صغيرة . أما فى مسجد « السليمية » فى أدرنه فإن سنان أظهر أقصى عبقريته فى إقامة القبة الضخمة على ثمانية أكتاف كبيرة وفى الإكثار من النوافذ والفتحات لتخفف من ضغط البناء وثقل مظهره .

وقد كان لسنان تأثير كبير فى تطور العمارة العثمانية ، فقد نسج على منواله المهندسون وظهرت شخصيته فى الأجيال التالية . ومن المساجد التى تشهد بهذا الأثر البالغ جامع السلطان أحمد الأول باستانبول . وهو مثال طيب للمساجد العثمانية بل إنه من أجمل مساجد الآستانة وأفخمها . وتدل الكتابة التاريخية المنقوشة على أحد أبوابه على أنه شيّد بين عامى عامى ١٠١٨ و١٠٢٥ هـ (١٦٠٩ — ١٦١٦ م) . أما مهندسه فهو محمد أغا أشهر المعماريين الترك ، بعد سنان باشا وداود أغا . ويقع هذا المسجد جنوبى أياصوفيا وشرق ميدان السبق البيزنطى القديم . وله سور مرتفع يحيط به من ثلاث جهات ؛ وفى السور خمسة أبواب ، ثلاثة منها تؤدى إلى صحن المسجد واثنان إلى قاعة الصلاة . أما الصحن ففناء كبير يسبق المسجد ، وتحيط به أربعة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة من الجرانيت ، ولها تيجان رخامية ذات مقرنصات وفوقها نحو ثلاثين قبة صغيرة . وفى وسط الصحن ميضأة سداسية الشكل وتقوم على ستة أعمدة . وأكبر الأبواب التى تؤدى إلى الصحن هو الذى يتوسط الجنب الغربى ويظهر فيه التأثر بالأساليب الفنية الإيرانية ، والبابان الآخران فأصغر منه ولكنهما من الطراز نفسه . وداخل المسجد مستطيل ، طول ضلعيه ٦٤ مترا و٧٢ مترا . وتتوسطه قبة كبيرة محمولة على أربعة عقود مدببة ، تتكئ على أربعة أكتاف ضخمة تشبه الأعمدة فى شكلها الأسطوانى ذى التجاويف ويحف بالقبة أربعة أنصاف قباب ، فى كل جهة نصف قبة . فضلا عن أن كل ركن من أركان المسجد مغطى بقبة صغيرة . وتدور فى ثلاث جوانب من المسجد ثلاثة أروقة مرتفعة تقوم على أعمدة . وفى القباب والجدران عدد وافر من النوافذ يجلب إلى حرم المسجد ضوءاً وافرا يزيده أبهة وفخامة . والجدران مغطاة بالقاشانى الأزرق والأخضر إلى النوافذ العليا . أما المحراب والمنبر فمن الرخام وزخارفها فاخرة جدا . ويحف بالمحراب شمعدانان كبيران . وللمسجد ست مآذن عالية وممشوقة ( شكل ٢١ ) . ويقال إن السلطان أحمد كان يريد أن يبز مسجده هذا مسجد أياصوفيا ، فكان له ما أراد وشيدت لمسجده قبة أعظم من قبة أياصوفيا . كما يقال إن رجال الدين اعترضوا على اتخاذه



( شكل ٩٠ ) فى صحن مسجد محمد على بالقاهرة

ست مآذن لمسجده . وهو عدد لا يسمح به إلا للكعبة الشريفة ، فاضطر إلى أن يأمر ببناء مئذنة سابعة للكعبة .

وكثيرا ما كان يلحق بالمساجد الكبيرة التى يشيدها السلاطين « تربة » لأفراد أسرتهم . وكانت هذه التربة قاعة ذات قبة ولكن لم يكن لها فى معظم الأحيان شأن معمارى كبير . كما كان يلحق بتلك المساجد أيضا مكتبة أو مدرسة أو حمام أو مطعم للفقراء أو مستشفى أو خان ، وقد مرّ بنا أن حول « السليمانية » فى استانبول عددا كبيرا من هذه الملحقات .

ومن أمثلة المساجد التركية الطراز الجامع الذى شيده محمد على باشا الكبير فى قلعة الجبل القاهرة . وقد بدىء فى إنشائه سنة ١٢٤٦ هـ ( ١٨٣٠ م ) على يد المهندس التركى يوسف وشناق : فنسج فى تصميمه على منوال تصميم جامع السلطان أحمد فى استانبول . ويسبق المسجد من الجهة الغربية صحن مربع تقريبا ( ٥٣ × ٥٤ مترا ) تدور حوله أربعة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة رخامية وفوقها قباب صغيرة ،مغطاة بألواح من الرصاص ومنقوشة من الداخل . وتتوسط الصحن ( شكل ٩٠ ) قبة تقوم على ثمانية أعمدة رخامية تؤلف مثمنا فوقه رفرف ذو زخارف بارزة ، وتضم هذه القبة قبة أخرى أصغر منها ، وهى مثمنة ومصنوعة

من الرخام أيضا وعليها نقوش بارزة تمثل عناقيد عنب فضلا عن شريط من الكتابة فيه الآية الكريمة : « يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برءوسكم وأرجلكم إلى الكعبين » وفيه أيضا الحديث الشريف « الوضوء سلاح المؤمن » .

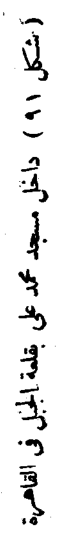
أما القسم الشرقى من البناء ، وهو بيت الصلاة ، فربع ( ضلعه ٤١ مترا ) تتوسطه قبة قطرها ٢١ مترا وارتفاعها ٥٢ مترا وتحملها أربعة عقود كبيرة على أربعة أكتاف مربعة (شكل ٩١) وتحف بالقبة أربعة أنصاف قباب ونصف قبة أقل ارتفاعا فوق المحراب . وفى كل ركن من أركان المربع قبة أخرى صغيرة . والقبة الكبيرة وأنصاف القباب محلاة بزخارف بارزة مذهبة . وجدران المسجد والأكتاف الأربعة مغطاة بالرخام إلى ارتفاع ١١ مترا . وخلف الباب الغربى المؤدى إلى الصحن دكة المؤذنين ، تحملها ثمانية أعمدة رخامية فوقها عقود . ومحراب المسجد من الرخام أيضا . والمنبر القديم من الخشب المحلى بالنقوش المذهبة ولكن هناك منبرا رخاميا جديدا أقيم بأمر جلالة الملك فاروق . أما المئذنتان فرشيقتان وارتفاع كل منهما نحو ٨٤ مترا وتقعان فى طرفى الواجهة الغربية للصحن .

أما العمائر المدنية فى الطراز التركى فمنها الخانات . ولم تكن تتبع الأسلوب السلجوقى ، بل تطورت من الخانات المملوكية فكان قوامها صحن كبير تحيط به أروقة ذات عقود وتضم قاعات فى عدة طبقات وكانت قاعات الطابق الأرضى للمخازن والدواب أما قاعات الطبقات العليا فكانت للسكنى . ومن أمثلة هذه الخانات خان ايبك فى بروسة من القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . ومنها عدة خانات فى استانبول من القرن العاشر . ومنها كذلك خان أسعد باشا فى دمشق ويرجع إلى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) ويمتاز بقبابه الضخمة .

ومن العمائر المدنية التى عنى بها العثمانيون الأسبلة فقد كانوا يشيدونها أحيانا على هيئة أبنية رشيقة غنية بالزخرفة وفى جوانبها تضليعات وتجاويف ونقوش ومقرنصات وزخارف بارزة . ومن أبدع تلك الأسبلة ما شيّدة السلطان أحمد الثالث فى بعض أحياء استانبول .

أما الأسواق فكانت سلسلة من مربعات على كل منها قبة صغيرة . وكانت الحمّامات مشتقة فى تخطيطها من الحمامات الكلاسيكية . وأعظم تلك الحمامات حمامات قاپلجة فى بروسة ويرجع أقدمها إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .

ومما يؤسف له أن القصور القديمة التى شيدها آل عثمان فى بروسة وفى أدرنه لم يبق منها شىء . أما السراى القديمة فى استانبول فقد كانت منفصلة عن المدينة بسور من الحجر ذى



(شكل ٩١) داخل مسجد محمد على بقلعة الجبل فى القاهرة

أبراج وأبواب وكانت فى البداية تنقسم إلى أجزاء ثلاثة يحيط كل منها بفناء مكشوف . ولكن ما دخل على هذا القصر من تعديل وإضافة غيّر معالم هذا التقسيم إلى حد ما . ومن أقدم أجزائها « چينيلي كوشك » الذى شيد سنة ٨٧٠ هـ (١٤٦٦ م) على يد المهندس الإيرانى الأصل كمال الدين . وقوام تخطيطة شكل متعامد داخل مربع مع بروز حنية فى أحد أضلاع المربع . وتقوم فى وسطه قبة وفى أركانه قاعات كبيرة وفى مقدمته بهو ذو أعمدة .

أما البيوت الخاصة فكانت تتألف من عدة طبقات ، يضم الطابق الأول منها غرف الاستقبال أما الطبقات الأخرى فلأفراد الأسرة . ولكن دور الأثرياء كانت تتألف من قسمين أو ثلاثة : الأول للاستقبال (سلاملك) والثانى للحريم (الحرملك) وقد يضاف إليهما قسم ثالث للخدم والملحقات . وكان أهم أجزاء تلك البيوت القاعات المؤلفة من أقسام ثلاثة مرتفعة عن أرض العتبة نحو ثلث متر . وكانت الزخارف والتصميم متأثرة بالطراز المملوكى فى مصر والشام . ومن أهم العناصر المعمارية والزخرفية فى بيوت العصر العثمانى الفسقية فى الصحن والقاعات الواسعة ذات السقوف الخشبية المرتفعة والمحلاة بالزخارف الهندسية والنباتية المصبوغة والخزانات والكسوات الخشبية وعليها أبيات الشعر وزخارف الفسيفساء الرخامية والزخارف المؤلفة من الأحجار المتعددة الألوان .

والملاحظ فى زخرفة العمائر العثمانية بوجه عام أنها مشتقة إلى حد كبير من زخرفة العمائر السلجوقية ، ولكن التطور فيها واضح . فإن وجهات العمائر فقدت فى الطراز العثمانى ما كان لها من الأهمية الزخرفية فى الطراز السلجوقى ، وقل ما فيها من زخارف بارزة وتجويفات . وأقبل العثمانيون على استعمال الرمر فى صناعة المنابر والطاقات فى الجدران وغير ذلك مما كان يصنع قبل ذلك من الخشب عادة . ولكن العناية بالزخاف الجصية ظلت واضحة فى الطراز العثمانى .

على أن التجديد العظيم فى الزخارف المعمارية هو استخدام القاشانى لكسوة الجدران فقد اختفى استعمال الفسيفساء الخزفية الذى عرفناه فى الطراز السلجوقى وحل محله فى بداية العصر العثمانى استعمال نجوم من القاشانى ذى الدهان الأزرق والرسوم المذهبة وبلاطات من القاشانى المتعدد الألوان كما نرى فى عمائر بروسة . ثم ظهرت صناعة القاشانى فى اسنيك على يد السلطان سليم الأول فى بداية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . وكان قد استقدم من تبريز بعض الفنانين المشتغلين بتصوير الكتب وتذهيبها ورسم الزخارف فيها فساهموا فى رسم الموضوعات الزخرفية التى أقبل عليها الخزفيون فى اسنيك والتى كان من عناصرها رسوم كثيرة قريبة جدا من

الطبيعة وتمثل شتى رسوم الزهور فضلا عن عناقيد العنب والرمان .

وكان لاتصال الدولة العثمانية بأوربا أثر واضح فى الطراز العثمانى . فظهر تأثير طراز الباروك فى تقويسات السقوف وفى بعض الزخارف النباتية فى الأ بلة التى ترجع إلى عصر السلطانى أحمد الثالث بين عامى ١١١٥ و ١١٤٣هـ ( ١٧٠٣ ١٧٣٠ م ) ثم عرف طراز الروكوكو الفرنسى فى استانبول بعد منتصف القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨م ) وأقبل عليه الفنانون الترك ، ولكنهم احتفظوا بروح طرازهم القومى حتى ليمكننا أن نطلق على ماوصلوا إليه فى هذا الميدان اسم طراز الروكوكو التركى . وأوضح مايظهر هذا التأثر بطراز الروكوكو إنما نراه فى جامع نور عثمانية الذى شيد فى استانبول بين عامى ١١٦١ و ١١٦٨هـ(١٧٤٨ — ١٧٥٥م ) فالصحن الذى يسبق الجامع يلفت النظر بشكله نصف الدائرى وما فيه من بوائك كما أن حنية الباب الكبير تحل فيها زخارف الاكنتس ( شوك اليهود ) وكوابيل الباروك محل القرنصات .

# بعض العناصر المعمارية الاسلامية

## المآذن

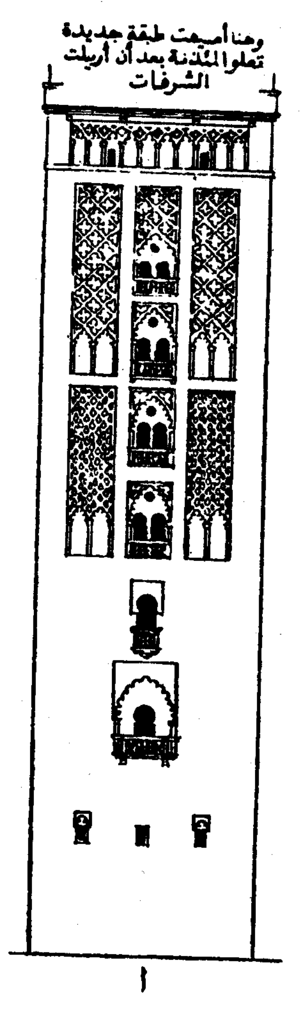
كان النبي وأصحابه يصلون في البداية من غير أذان ، ثم أمر النبي مولاه بلالا أن يؤذن داعيا إلى الصلاة ، فكان بلالا أول مؤذن في الإسلام ، يؤذن من أعلى سطح يجاور المسجد . وكانت المساجد الأولى في الإسلام بغير مآذن . وكان يحدث أحيانا أن يدعو المؤذن إلى الصلاة من سور المدينة .

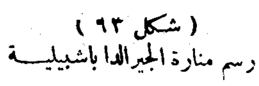
واتخذ المسلمون المآذن لأول مرة في دمشق ، حين أذنوا للصلاة من أبراج المعبد الوثني القديم الذي قام على أنقاضه المسجد الأموي ، وكانت هذه الأبراج الأربعة الأصل الذي بنيت على مثاله المآذن الاولى في الإسلام ولا سيما في مصر والشام وبلاد المغرب .

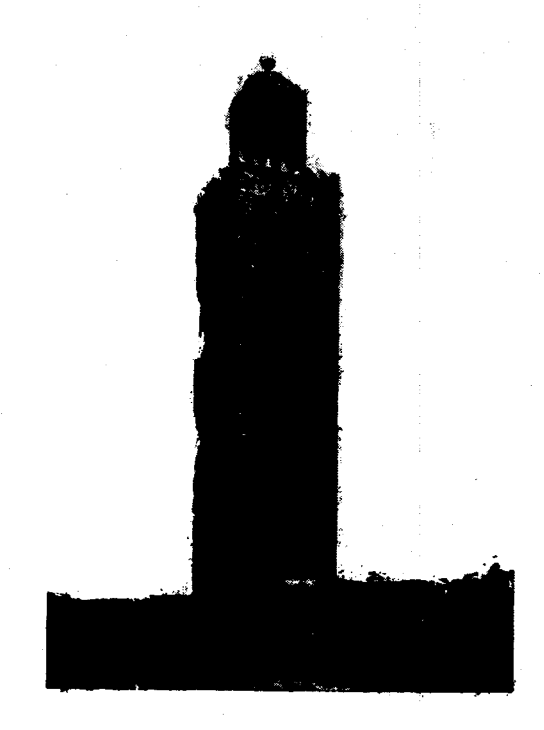
وعرف المسلمون المكان الذي يلقى منه الأذان باسم المئذنة أو الصومعة أو المنارة . وكان العرب يطلقون على أبراج الزهاد اسم « الصوامع » ، ولعل استعمال هذه الكلمة للدلالة على المآذن راجع إلى أن المآذن الأولى في الشام وغيرها كانت مربعة كأبراج الزهاد . وسنرى أن طراز هذه المآذن المربعة هو الذي عم استعماله في المغرب . وقد ظلت المئذنة تسمى صومعة في بلاد المغرب حتى الآن . ومن الغريب أن بعض أهل المغرب يسمون المئذنة « عساس » بمعنى مكان المراقبة أو الملاحظة ، مما يشهد بأن المآذن لم تكن تستخدم للاذان فحسب ، بل كانت تستعمل للكشف والمراقبة في بعض الأحيان . أما كلمة المنارة فكانت تطلق في البداية على المكان الذي تشعل فيه النار أو ينبعث منه النور ، ثم أطلقت على الفنارات عامة ، وانتقلت منها إلى المآذن لمشابهتها أبراج الفنارات .

وقد ذهب العلماء في أصل المآذن من الوجهة المعمارية مذاهب شتى فقيل إنها مشتقة من أبراج الكنائس ، أو من أبراج الحراسة والمراقبة أو من الفنارات القديمة أو من بعض أبراج العبادة في الهند وبلاد الجزيرة والعراق .

وكان استعمال الحجر أو الطوب في بناء المآذن يتوقف على مادة البناء المستعملة في الإقليم ففي أسبانيا استعمل الحجر ، وفي المغرب غلب استعمال الطوب ، وفي مصر استعمل الحجر ، وكذلك استعمل الحجر في بلاد العرب والشام وآسيا الصغرى وبلاد الجزيرة . واستخدم





( شكل ٩٣ )
رسم منارة الجيرالدا باشبيليـــة


( شكل ٩٢ )
منارة الـكتبية فى مراكش

الطوب فى العراق. وكذلك غلب استعمال الطوب فى إيران وأفغانستان . وفى الهند استخدم الحجر والطوب على السواء .

وأول إشارة إلى بناء المآذن فى مصر جاءت فى « خطط المقريزى » عند الـكلام على إعادة بناء جامع عمرو بالفسطاط ، فقد كتب المقريزى أن الخليفة معاوية أمر الوالى مسلمة أن يبنى صوامع للأذان فبنى مسلمة أربع صوامع لهذا المسجد فى أركانه الأربعة وقد تهدمت هذه المآذن ، فلم يصل إلينا شىء منها .

ولـكن الثابت أن المآذن الأولى التى شيدها المسلمون كانت أبراجا مربعة وأن هذا الطراز السورى فى بناء المآذن انتقل إلى سائر أنحاء العالم الإسلامى ولا سيما بلاد الجزيرة ومصر وبلاد المغرب والأندلس ، ثم أتيح له البقـاء فى غربى العالم الإسلامى ، ولا يزال الطراز السائد فيه، فضلا عن وجوده فى الشام وبعض أجزاء العالم الإسلامى.

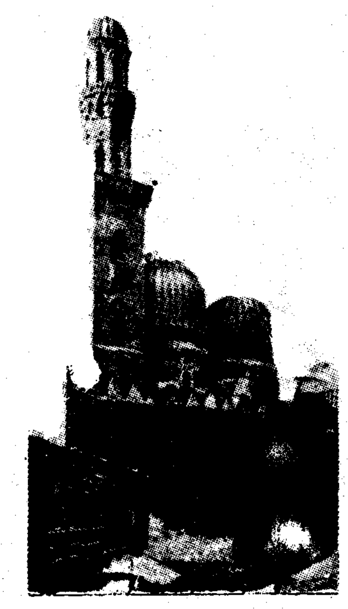
وأقدم « الصوامع » القائمة فى بلاد المغرب مئذنة جامع سيدى عقبة فى القيروان وقد

شيدت فى عصر هشام بن عبد الملك ، وهى — كما مرّ بنا — برج مربع ضخم يضيق قليلا كلما ارتفع ، وتعلوه شرفات وطابقان بنى أحدهما فى عصر متأخر (شكل ٣٦) . ومن أمثلة هذا الطراز فى بنـاء المآذن منارة الـكتبية فى مراكش ( شكل ٩٢ ) ومئذنة المسجد الجامع فى إشبيلية ، وهى الآن برج الـكاتدرائية ، وتسمى la Giralda ، ( شكل ٩٣ ) ومئذنة حسن فى رباط وترجع ثلاثتها إلى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) .

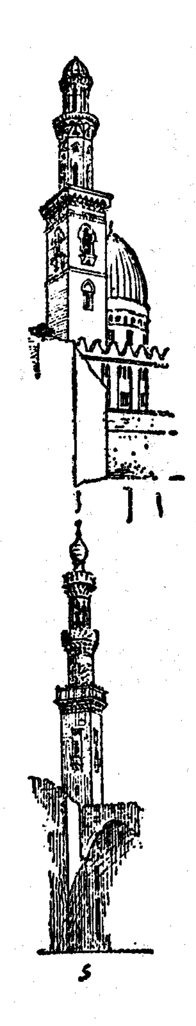
أما فى مصر فقد ذاعت طرز مختلفة من المآذن حتى ليمـكن اعتبار القاهرة معرضا لمعظم أنواع المآذن التى عرفتها العمارة الإسلامية . وأقدم ما نعرفه من هذه الأنواع فى مصر مئذنة جامع ابن طولون ( شكل ٤٢ ) ، وهى تقع فى الرواق الخارجى وتكاد لا تتصل بسائر بناء الجامع . وتتألف — كما مر بنا — من قاعدة مربعة ، تقوم عليها طبقة اسطوانية عليها أخرى مثمنة . وفضلا عن ذلك فإن مراقيها من الخارج على شكل مدرج حلزونى ، وليس لهذه المئذنة نظير إلا فى المسجد الجامع وفى مسجد أبى دلف بمدينة سامرا . وتعرف المنارة الأولى (شكل ٤٤ ) باسم « الملوية » — كما رأينا — وقد فطن علماء الآثار إلى أوجه الشبه بين هذه الثلاث والمعابد القديمة التى شيدت فى العراق والجزيرة على يد السومريين والبابليين ، وعرفت المنارات باسم « زيجورات » أو معابد النار التى كانت للساسانيين وعرفت باسم « آتشكاه » .

وتقوم على طرفى الوجهة البحرية فى جامع الحاكم بالقاهرة مئذنتان كل منهما فوق برج يتألف من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر (شكل ٤٧) . والجزء العلوى فى المئذنتين يرجع إلى عصر المماليك ، أما الجزء السفلى فيرجع إلى عصر الحاكم بأمر الله ويختلف فى إحدى المئذنتين عنه فى الأخرى اختلافا بسيطا ، فهو فى الشمالية مستديرة ، أما فى الجنوبية فمربع ينتهى بمثمن . وشكل هذه المئذنة الأخيرة يؤذن بالشكل الذى غلب على المآذن المصرية فى العصور التالية . فإن معظم المآذن التى شيدت فى مصر بعد ذلك كانت ذات طبقات ثلاث : مربع ثم مثمن ثم اسطوانى . وإنما تناول التطور الذى حدث بعد العصر الفاطمى النسب بين الأجزاء المختلفة سعيا وراء الرشاقة والجمال ، وقد بلغ هذا التطور أوجه فى نهاية دولة المماليك الجراكسة ولا سيما فى عصر قايتباى ( ٨٧٣/٩٠١ هـ ) وقـد أصاب المعماريون فى عصر المماليك قسطا عظيما من التوفيق فى تجميل المآذن بالطاقات والدلايات ( المقرنصات ) ، والخوذات المضلعة أو المستديرة تحملها أكتاف أو عمد رشيقة ، فضلا عن كسوة القمة بالقاشانى وتلبيس بدن الدورة الأولى بالرخام ( أشكال من ٩٤ إلى ٩٦) .

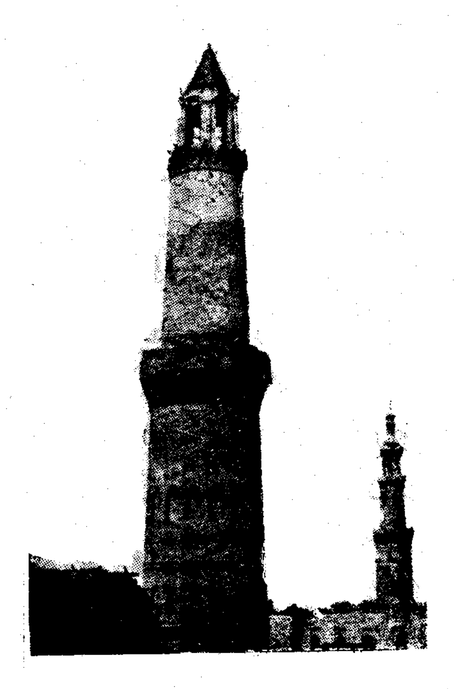
ونشأت بمصر فى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى (١٤ م) منارات ذات رؤوس



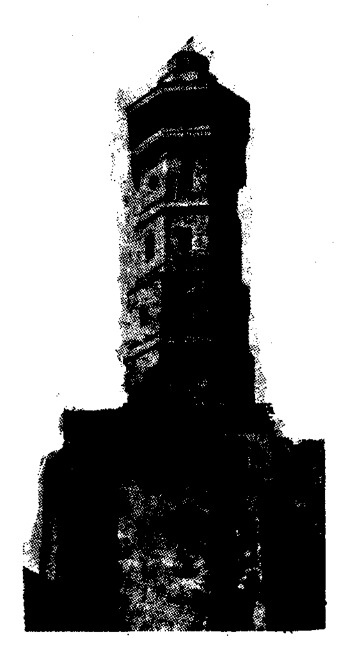
( شكل ٩٤ ) مئذنة مدرسة سنجر الجاولى بالقاهرة [ كليشيه دار المعارف ]



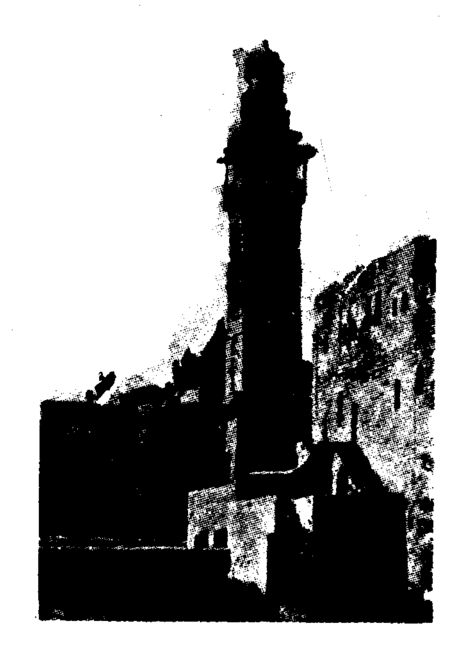

( شكل ٩٦ ) فوق : رسم تخطيطى لمئذنة مدرسة سنجر الجاولى بالقاهرة ، وترجع إلى سنة ٧٠٣ هـ ( ١٣٠٣ — ١٣٠٤ م )
تحت : منارة ضريح برقوق من سنة ٨٠١ — ٨١٣ هـ ( ١٣٩٨ — ١٤١٠ م )
[ كليشيه دار المعارف ]



( شكل ٩٥ ) مئذنة فى مدينة الأقصر
[ كليشيه دار المعارف ]



( شكل ٩٨ ) مئذنة المسجد الجامع
فى غزة [ كليشيه دار المعارف ]



( شكل ٩٧ ) مئذنة فى بيت المقدس
[ كليشيه دار المعارف ]

مزدوجة وقد شاعت فى نهاية القرن التاسع وبداية العاشر . ومن أمثلتها مئذنة الغورى فى الجامع الأزهر . وامتازت هذه المئذنة بتلبيس القاشانى فى بدن دورتها الثانية . والمعروف أن رقاب القباب وقمم المآذن وبعض الأجزاء فى أبدانها بدأت تكسى بالقاشانى فى عصر دولة المماليك البحرية . وللغورى فى مسجده بالغورية مئذنة ذات أربعة رؤوس وكان لبعض المساجد الكبيرة فى مصر منارتان مثل جامع الحاكم ومدرسة السلطان حسن وجامع المؤيد .

أما فلسطين وشبه جزيرة العرب فلم يكن لهما طراز خاص فى بناء المآذن ، فكان التأثر بالأساليب المصرية ظاهرا فى فلسطين ، وذاع بناء المئذنة المربعة ثم المثمنة الأضلاع على قاعدة مربعة . وشيدت المآذن فى جزيرة العرب من الطراز المملوكى ثم الطراز التركى . وكذلك بنيت المآذن فى الشام على الطرز المملوكى ثم التركى ، بعد أن كانت تبنى فى البداية مربعة . (شكلى ٩٧ و٩٨) .

وفى العراق وبلاد الجزيرة عرف المعماريون طرزا مختلفة من المآذن فشيدوا مئذنتى سامرا وأبى دلف اللتين ظلتا مع منارة ابن طولون فريدتين فى العمارة الإسلامية ، ثم شيدوا المآذن المربعة والمثمنة والاسطوانية .

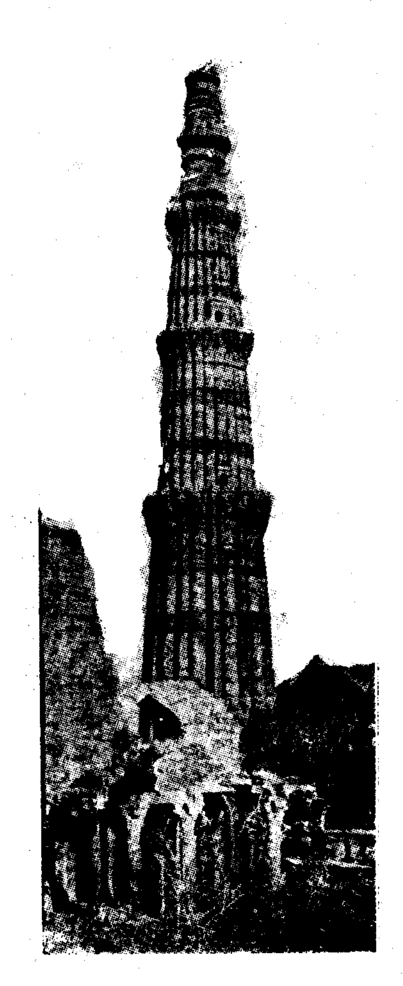


( شكل ٩٩ ) مئذنتان فى الهند

وكانت المآذن الأولى فى إيران معظمها مثمن الشكل ، ثم غلبت المآذن الاسطوانية منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى)، وأصبحت تجمل بالزخارف الهندسية فى الطوب المشيدة منه أو بكسوة من القاشانى ( شكل ١٧ ) وكانت المئذنة الإيرانية دقيقة الطرف قليلا وتنتهى فى أعلاها بردهة تقوم على دلايات أو مقرنصات وتكسبها شكل الفنار (شكل ٨٣) . وقد أصبح لمعظم المساجد الإيرانية منذ القرن التاسع الهجرى ( الخامس عشر الميلادى ) مئذنتان تحفان بالمدخل وتختفى قاعدة كل منهما خلفه إلا فى بعض المساجد فإنهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا . وتختلف المآذن الإيرانية عن سائر المآذن الشامية والمصرية والمغربية فى أنها لا طبقات لها ولا نوافذ . فالمئذنة الإيرانية بناء شاهق مبنى لذاته ، وليس لنهيأ فيه سلالم تقود إلى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن . وفضلا عن ذلك فإن المئذنة الإيرانية الاسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع قد عم استعمالها فى إيران منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، بينما ظلت المآذن فى القسم الغربى من العالم الإسلامى موكولة إلى ذوق الأفراد ، فكانوا يتصرفون فى تشييدها بعض التصرف فى حدود الطرز السائدة فى كل إقليم . ولم تكن المآذن الإيرانية تستخدم فى الأذان بسبب ارتفاعها العظيم ، وإنما كان المؤذن يدعو إلى الصلاة من فوق سطح المسجد .

أما فى الهند فقد ظلت المساجد تشيد بغير مآذن مدة طويلة ، ثم عمّ استعمال المنارات منذ القرن التاسع الهجرى ( الخامس عشر الميلادى ) ، وسار القوم على سنة الإيرانيين فى ترتيبها مزدوجة بحيث يكون للمسجد مئذنتان تحفان بمدخله (شكل ٩٩) ، وكانت المآذن الهندية فى معظم الأحيان اسطوانية تضيق كلما ارتفعت وتزينها شرفات وتضليعات . ومن أجمل المآذن

الهندية القديمة «قطب منار» فى مسجد قوة الإسلام بمدينة دهلى القديمة ، وقد شيدت للأيبك قطب الدين وأتمها خليفته التتمش من سلاطين الهند فى بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى). ولعلها أفخم المآذن الإسلامية على الإطلاق . ويبلغ ارتفاعها ٧٢و٥ مترا ، وقطر قاعدتها ١٤ مترا ، وطبقاتها الثلاث السفلية من الحجر الأحمر ، أما الطبقتان العلويتان فقد جددتا وهما من الرخام الأبيض ، وفيها طبقات من الحجر . وتكسو هذه المئذنة تضليعات وعصابات من الكتابة وأشرطة من سائر الزخارف المعمارية ( شكل ١٠٠ ) .



( شكل ١٠٠ ) قطب منار بدهلى

أما فى آسيا الصغرى فقد زاد العثمانيون فى ارتفاع المآذن عما عرفه السلاجقة وأصبحت المآذن عندهم اسطوانية وطويلة ممشوقة ، تعلوها قمة مخروطية مدببة ، وزاد عدد المآذن فى المساجد التركية بحسب أهميتها حتى بلغ ستا فى جامع السلطان أحمد فى استانبول ( شكل ٢١ ) . وقد مرّ بنا أن الطراز العثمانى انتشر فى البلاد الإسلامية التى ضمها الترك إلى امبراطوريتهم . ومن أبدع المآذن التركية الطراز فى مصر مئذنتا جامع محمد على بالقلعة .

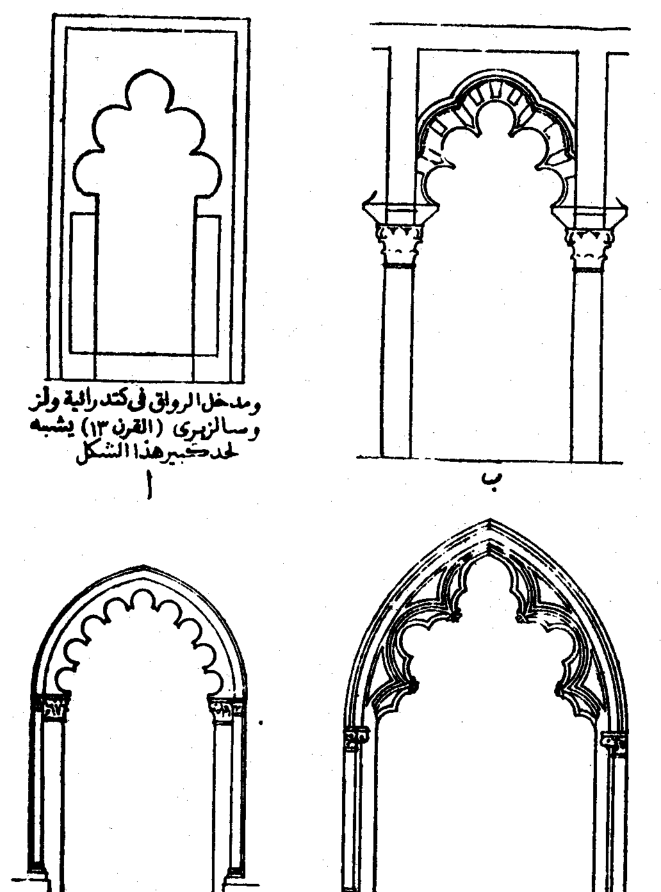
### العقود

عرفت العمارة الإسلامية أنواعا مختلفة من العقود ، وكان كل إقليم من أقاليم الإمبراطورية الإسلامية يفضل بعض هذه العقود عن البعض الآخر .

ومن العقود التى أقبل المسلمون على استعمالها بوجه عام عقد على شكل نعل الفرس horse - shoe arch وهو عقد يرتفع مركزه عن رجلى العقد فيتألف من قطاع دائرة أكبر من نصف دائرة . وقد شاع استعمال هذا العقد فى الأندلس وبلاد المغرب ( شكل ٨٠ ) .

ومنها كذلك العقد المخموس horse-shoe pointed arch. ويتألف من قوس دائرتين ويرتد ابتداؤهما عن خط امتداد كتفى العقد، ولذا يسمى العقد المرتد، وهو يشبه عقد نعل الفرس غير أنه مدبب الرأس، وقد شاع استعماله أيضا فى الأندلس وبلاد المغرب (شكل ٧٩).

وعرف المسلمون العقـــد ذا الفصوص lobed arch. ويتألف من سلسلة عقود صغيرة وأقواس متتالية (شكل ١٠٨)، وكان الإقبال على استعماله عظيما فى بلاد المغـرب (شكلى ٧٣ و ٨١).




(شكل ١٠١) رسوم عقود ذوات فصوص

ا — فى المسجد الجامع بسامرا (القرن ٣ هـ ٩ م)
ب — فى رواق المسجد الجامع بقرطبة (القرن ٤ هـ : ١٠ م)
حـ — فى كنيســة لاسوتيرين La Souterraine بفرنسا (نحو ســنة ١٢٠٩ م)
د — فى كنيسة كلاى Cley بنورفولك فى انجلترا (القرن ١٤ م)

أما العقد المزين باطنه intrados بالمقرنصات فقد ذاع استعماله فى الأندلس ولاسيما بقصر الحمراء وفى بلاد المغرب، ولا سيما بمدارس بنى مرين فى فاس وبأضرحة سلاطين الأشراف السعديين بمراكش (شكلى ٧٤ و ٧٦).

وكان الإقبال فى إيران على عقد مدبب مرتفع نجد أمثلة بديعة منه فى مسجد شاه بأصفهان (شكلى ١٧و٦٦) واستعمل هذا العقد فى بعض العمائر المصرية .

أما الهند فما استعمل فيها عقد مقوص ويتألف من منحنيين متماثلين يتكون كل منهما من قوسين أحدهما محدب والآخر مقعر ( شكل ٨٨ ) .

## المقرنصات[١]

المقرنصات أو الدلايات[٢] stalactites حليات معمارية تشبه خلايا النحل ، وترى في العمائر مدلاة في طبقات مصفوفة بعضها فوق بعض ، وتستعمل للزخرفة المعمارية أو للتدرج من شكل إلى آخر ولا سيما من السطح المربع إلى سطح دائرى تقوم عليه القباب . كما تقوم فى بعض الأحيان مقام الكوابيل حين تتخذ أسفل دورات المؤذن فى المنارات .

ويظهر أن بدء استعمال المقرنصات فى العمائر الإسلامية يرجع إلى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) ، ثم أقبل المسلمون على استعمالها إقبالا عظيما حتى صارت من أظهر مميزات العمائر الأسلامية فى واجهات المساجد وفى المآذن وتحت القباب وفى تيجان الأعمدة وفى السقوف الخشبية ، واختلفت أشكالها باختلاف الزمان والمكان فى الإمبراطورية الإسلامية . وقد بلغ استعمال المقرنصات أوج عظمته فى قصر الحمراء بغرناطة . وكان الأصل فى المقرنصات « الطاقة » المفردة squinch فى ركن كل حجرة مربعة يراد أن يبنى فوقها رقبة قبة مستديرة أو مثمنة ثم تطورت المقرنصات بمضاعفة عدد « حطاتها » . وقد ظلت المقرنصات عنصرا رئيسيا فى العمائر الإسلامية إلى العصر الحديث .

## الأعمدة والتيجان

استعمل المسلمون فى البداية أعمدة كانوا ينقلونها من الكنائس والمعابد والعمائر المخربة التى كانت تحملها تلك الأعمدة . وفى جامع عمرو بالفسطاط أمثلة من هذه العمد المختلفة الطرز . ثم اتخذ المسلمون أعمدة وتيجانا من مبتكراتهم ، فعرفوا الأعمدة ذوات البدن الاسطوانى وذوات

---

(١) يظن أنها تعريب لكلمة إغريقية قديمة ، اشتق منها كلمات coronis باللاتينية و corniche بالفرنسية و cornice بالإنجليزية و Karnies بالألمانية .

(٢) تطلق كلمة stalactite ( من لفظ يونانى بمعنى ينقط ) على التحجر الذى ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك فى بعض الكهوف بفعل الرشح الذى تنتجه مياه محملة بالأملاح الجيرية . على أن هذا اللفظ يطلق على الأعمدة التى تظل معلقة فى سقف الكهوف بينما تطلق كلمة stalagmites ( أو الأعمدة الصاعدة ) على الأعمدة التى تعلو من الأرض . أما المقرنصات أو الدلايات فى فن العمارة ففيها تقليد لهذا التحجر الطبيعى المعلق .

البدن المضلع تضليعا حلزونيا وذوات البدن المثمن الشكل. وانتشرت الأعمدة المثمنة فى عمائر السلطان قايتباى فى مصر ، وكانت أضلاعها تزين بالزخارف النباتية الدقيقة .

أما تيجان الأعمدة فقد عرفوا منها تيجانا بصلية الشكل ، وتيجانا تشتمل على صف من الوريقات النباتية تتصل فى جزئها السفلى ثم تنتشر ، فتؤلف صفحة من الزخارف النباتية البديعة ، كما عرفوا تيجانا من المقرنصات وتيجانا أخرى على هيئة الناقوس . وكانت تيجان الأعمدة تتصل بعضها ببعض عند بدء العقود بروابط خشبية قوية . وكثيرا ما كانت الأعمدة تتمنطق بحزام أو حـزامين . وعرف الطراز العثمانى نوعا من الأعمده امتاز بما فى بدنه من « خشخان » أى تقوير متعرج أو على هيئة معينات .

واستعمل الإيرانيون أعمـدة من الخشب المذهب ، أبدانها مضلعة ومزينة بمرايا مقطوعة على هيئة معينات . ومن ذلك ما نراه فى قصر چهل ستون الذى شيده الشاه حسين فى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م )، وقصر آينة خانه باصفهان .

وكان المهندسون فى بعض الأحيان يتجنبون استعمال الأعمدة فيقيمون السقف أو البوائك على أكتاف من البناء كما نرى فى جامع ابن طولون . على أننا نلاحظ فى هذا الجامع أن أركان الأكتاف قد زينت بأشكال أعمدة . وكانت الأعمدة الرخامية تستعمل أحيانا فى سمك الجدران كأربطة لها ، ومن أمثلة ذلك مانراه فى أسـوار القاهرة وأبوابها وجامع الصالح طلائع وجامع الظاهر بيبرس .

وكانت إيران تقبل على استعمال الأكتاف فى العمارة أكثر من سائر أقاليم الامبراطورية الإسلامية .

أما قاعدة العمود المشهورة فى العمارة الإسلامية فعلى هيئة ناقوس مقلوب الوضع .

### القباب

أخذ المسلمون بناء القباب عن الساسانيين والبيزنطيين والقبط وأقبلوا على استعمالها فى الأضرحة حتى أطلق الجزء على الكل وصارت كلمة « قبة » اسما للضريح كله .

وقد انتشرت فى العالم الإسلامى أنواع مختلفة من القباب . ولعل أبدع القباب الإسلامية موجودة فى مصر وسوريا . ويرجع أقدمها إلى العصر الفاطمى ، وكانت مقرنصاتها من حطة واحدة فى البداية ثم تطور إلى حطتين فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ودخلها التضليع . وفى العصر الأيوبى زادت الزخارف الجصية فى قواعد القباب . وقد امتازت القباب المصرية

بارتفاعها وتناسق أبعادها وبما على سطحها الخارجى من زخارف جميلة يمكن رؤيتها من مسافة بعيدة . وعمدالمهندسون فى عصر المماليك البحرية إلى زيادة ارتفاع القبة برفع الرقبة التى تقوم عليها . والحق أن مصر عرفت فى عصر المماليك أنواعا شتى من القباب ، منها نصف الكروية والمضلعة والبيضاوية ، بل لقد عرفوا قبة كبيرة تنتهى فى أعلاها بمنور فوقه مثمنة تحمل قبة صغيرة مضلعة . تلك هى قبة الشيخ عبدالله المنوفى بالقرافة الشرقية بالقاهرة . وترجع إلى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة ( ١٣ — ١٤ م ) . وكان مثل هذا التجديد فى بناء القباب ينسب إلى عبقرية الفنان الفلورنسى برونلسكى Filippo Brunelleschi فى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى .

كما عرفت مصر القباب الخشبية . ولعل أجملها قبة الإمام الشافعى التى أنشأها السلطان الأيوبى الملك العادل سنة ٦٠٨هـ (١٢١١م) وهى قبة خشبية مكسوة بالرصاص وتمتاز بإبداع زخارفها وبالشرفات المسننة فى خارجها .

ولم يكن تجميل القباب يقف عند نقشها من الداخل وتغطية قطبها وجوانبها بالزخارف والكتابات الكوفية ، بل كانت تكسى رقبتها أو تكسى كلها بالقاشانى كما كان سطحها يغطى فى كثير من الأحيان بشبكة من الزخارف النباتية الأنيقة ( شكل ٥٣ ) .

أما فى بلاد المغرب فقد كانت القباب معظمها نصف كروية تقريبا ولم تكن فيها زخارف خارجية إلا نادرا جدا . والواقع أن إقبال المغرب على تشييد القباب لم يكن عظيما ، وقد عرفت بلاد الجزائر نوعا من القباب البيضية الشكل .

وكانت معظم القباب فى إيران بيضية أو بصلية الشكل وتغطى بلوحات من القاشانى البراق (شكل ٨٤) . وينسب إلى سمرقند نوع من القباب ذو رقبة طويلة وله غطاءان فيبدأ تكوير القبة من الداخل من عقد شباك الرقبة أما من الخارج فيبدأ على مسافة كبيرة من عقب الشباك المذكور. وقد عرفت هذه القباب السمرقندية فى مصر أيضا كما نرى فى قبة مدرسة صرغتمش وقبة يونس الدوادار .

وكانت القباب فى الطراز العثمانى على شكل نصف كرة غير كامل ، كما كانت هناك فى معظم الأحيان قبة رئيسية تحيط بها قباب صغيرة أو أنصاف قباب .

أما فى الهند فكان عنق القبة منخفضا فى معظم الأحيان وكانت القبة بيضية أو على هيئة اللوتس (شكل ٨٥) .

**المداخل**

نلاحظ فى العمارة الإسلامية أن الأبواب الخارجية فى المساجد والمبانى الكبيرة توضع داخل حجور شاهقة عميقة بعض العمق قد تمتد إلى ارتفاع البناء كله أو تزيد عليه أحيانا ، وأن الباب تحف به من الجانبين مكسلة ( مصطبة ) ، وتكون ثمة الحجر عادة ربع كروية ومحمولة على مقرنصات أو نصف قبة محوسة .

# التصوير وفنون الكتاب

عنى المسلمون بالمخطوطات عنـاية جعلتها تحفا فنية ثمينة ؛ فإن الإنسان إذا أتيح له النظر في مخطوط من المخطوطات الفنية الإيرانية أو التركية أو الهندية الإسلامية ، لا يكاد يدرى بأى شيء يعجب ، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها ، أم بجاذبية الصور وسحرها ، أم بإبداع الألوان ونضارتها ، أم بجمال الخط ورشاقته ، أم بزخارف الجلد ورسومه . وهو فى النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة ، ويذكر صبر الفنانين المسلمين ومثابرتهم فى صناعة مثل هذه التحف .

أما العناية بجودة الخط فأمر طبيعى فى الإسلام ، وقد كان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة فى العالم الإسلامى عامة ، وفى إيران وتركيا خاصة ، لاشتغالهم بكتابة المصاحف ، ونسخ كتب الأدب والشعر ، ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم . ولذا تقدم فن تحسين الخط وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة فى هذا الشأن ، فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين . وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر . وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفاخرة . وكان الخطاط يذيّل كتابته بامضائه فخرا بخطه ، ولأنه لم يكن يخشى ، كزميله المصور ، نقمة المتعصبين من الفقهاء أو من عامة الشعب . ولذا كانت أسمـاء الخطاطين معروفة ، كما صنفت بعض الـكتب فى تراجم حياتهم . ولم يكن لغيرهم من الفنانين نصيب من هذه العناية . وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين نساخون متواضعون يعنون بنسخ مخطوطات أرخص ثمنا ليستطيع اقتناءها من يحتاج إليها من رجال العلم والأدب .

وطبيعى أن تكون المصاحف الشريفة ميدانا لفن تجويد الخط . وقـد كتبها الخطاطون فى البداية بضروب من الخط الـكوفى الذى تطور على يدهم فى سبيل الدقة والرشاقة والجمال الزخرفى حتى بلغ أوج عظمته فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) . وكان أكبر عون لهم فى هذا الصـدد طبيعة الحروف العربية وما فيها من تقويس وانبساط واتصال وما تقبله رؤوسها وسيقانها من ذيول زخرفية وتوريق وترابط . وأقبل القوم فى بلاد المغرب على الـكتابة بخط ينسب إليهم وله بعض الخصائص فضلا عن قربه من الثلث والنسخ . ولـكن الخطاطين بدأوا منذ القرن السـادس الهجرى فى الانصراف عن كتابة المصاحف بالخط الـكوفى ، وكتبوها بالثلث والنسخ وبضروب أخرى من الخطوط اللينة . ومن المخطوطات التى عنى فيها بتجويد

الخط بعض دواوين الشعر الفارسى والعربى والتركى وبعض كتب الأدعية والصلاة على النبى ، مثل كتاب « دلائل الخيرات » . وقد استعمل الخطاطون فى كتابتها ضروبا شتى من الخطوط ، مثل « التعليق » و « النستعليق » و « الشكستة » الفارسية والنسخ والمغربى والثلث .

وكان الأمراء والأثرياء يقبلون على تجويد الخط . وقد نبغ فى هذا الميدان كثير من سلاطين آل عثمان وأباطرة المغول فى الهند فضلا عن بعض الأمراء الإيرانيين ولا سيما فى عصر الدولة التيمورية .

ونمت صناعة الورق الثمين فى العالم الإسلامى ، ولا سيما فى إيران ، واستطاع الإيرانيون فى القرن التاسع الهجرى ( الخامس عشر الميلادى ) أن يصنعوا منه أنواعا فاخرة من الحرير والكتان ، عنوا بضغطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها ، لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التى كانت تكتب عليها بالخطوط الجميلة ، وليزداد عليها بهاء الرسوم المذهبة والصور الملونة التى كانت تحلى بها تلك المخطوطات .

## التذهيب

ومن فنون الكتاب التى ازدهرت فى ديار الإسلام فن تزيين المخطوطات ، بتذهيب بعض صفحاتها أو بتذهيبها كلها .

والمعروف أن الخطاط كان يتم كتابة المخطوط تاركا فيه الفراغ الذى يطلب منه فى بعض الصفحات لترسم فيه الأشكال النباتية والهندسية المذهبة ، أو تنقش فيه صور ذات صلة بنصوص معينة فى المخطوط . وقد لا يكون لبعضها أى صلة قريبة به ، فيكون الغرض من رسمها تجميل المخطوط فحسب . ويكثر فى مثل هذه الأحوال أن تكون الصورة منقولة عن مخطوط آخر ، وأن يكون موضوعها عاما ، كمنظر استقبال فى قصر أو منظر طرب أو شراب أو لقاء حبيبين . وقد وصل إلى المتاحف والمكتبات والمجموعات الفنية الخاصة بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم فى كل الفراغ المتروك فى صفحاتها المختلفة ، وكان المخطوط يسلم بعد ذلك إلى فنان اختصاصى فى رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف ، ثم إلى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وبداية فصوله وعناوينه ، وغير ذلك من الزخارف المتفرقة . وكانت الرسوم النباتية والهندسية المذهبة فى المخطوطات تصل إلى أبعد حدود الاتقان ، ولا سيما فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ، حين بلغت الغاية فى الاتزان والدقة وتوافق الألوان ( شكلى ١٠٢ و ١٠٣ ) . وكان التذهيب أرفع فنون الكتاب بعد



(شكل ١٠٢) صفحة فى مخطوط من المنظومات الخمس للشاعر نظامى ، كتب فى مدينة تبريز بين عامى ٩٤٦ و٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣) للشاه طهماسب بيد الخطاط شاه محمود النيسابورى ومحفوظ الآن فى المتحف البريطانى

بجويد الخط . وكان المصور الذى يتقن فن التذهيب يحرص على أن يضاف إلى اسمه لفظ « مذهب » ، كما أن المؤرخين كان لا يفوتهم أن يتحدثوا عن جمعه بين هذين الفنين الرفيعين .

ولا ريب فى أن أعظم المخطوطات القديمة شأناً من الناحية الفنية هى المصاحف التى كانت



(شكل ١٠٣) صفحة مذهبة فى مخطوط من « مخزن الأسرار » للشاعر الإيرانى نظامى كتب لسلطان ما وراء النهر أبى الغازى عبد العزيز بهادر خان سنة ٩٤٤ هـ (١٥٣٧ — ١٥٣٨ م) ومحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس

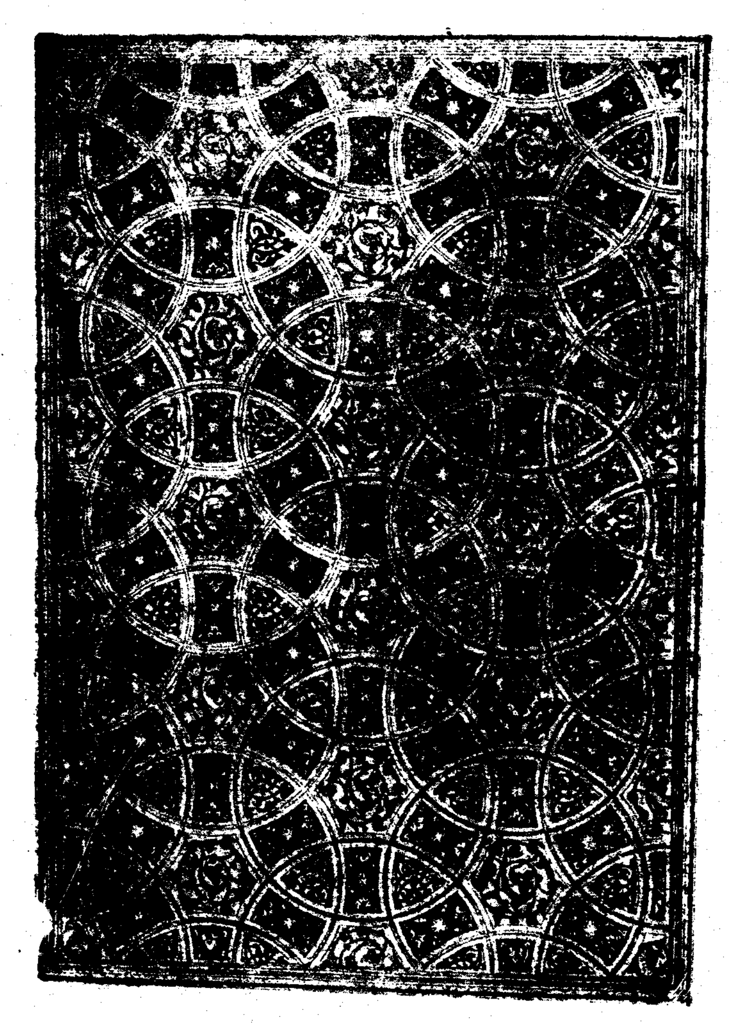
تكتب بين القرنين الثامن والثانى عشر بعد الهجرة (١٤ — ١٨ م) ، والتى كانت تذهب وتزين بأدق الرسوم وأبدعها .

ولا عجب فإن تعظيم القرآن الكريم كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف ، وأقبل بعض الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب على تعلم فن التذهيب ، وكانت مساعدتهم عظيمة القيمة للمذهبين ، فإن هؤلاء كانوا يحتاجون فى صناعتهم إلى بعض المواد الغالية الثمن . وحسبنا أن نرى مجموعة المصاحف الثمينة المحفوظة فى دار الكتب المصرية والغنية بزخارفها المذهبة التى أنفق عليها سلاطين المسلمين الأموال الطائلة .

ومن بديع ماتفخر به هذه المكتبة ستة أجزاء من مصحف كبير (٥٠ × ٤٠ سنتمترا) ، كتبها سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ م) فى همذان الخطاط عبد الله بن محمد بن محمود الهمذانى ، للسلطان أولجايتو خدا بنده محمد . وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم والتى كانت تقدم للأضرحة والمساجد وكان كل جزء منها يكتب فى مجلد على حدة . وقد وصل هذا المخطوط المذهب بعد ذلك بنحو ثلاثة عشر عاما إلى الأمير المملوكى أبى سعيد سيف الدين بكتمر بن عبد الله الساقى الملكى الناصرى فوقفه على الضريح الذى شيده فى القرافة جنوبى القاهرة . وخط هذا المصحف جميل جداً وتشمل صفحاته خمسة سطور فى الصفحة الواحدة بحروف جميلة مذهبة كما تضم نخبة من الرسوم المذهبة قوامها الأشكال الهندسية المتداخلة والفروع النباتية الدقيقة (شكل ١٠٤) . ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها مران خاص بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسى ومع ذلك فقد أتقنوها فى هذا المصحف إتقانا عظيماً .

ومنذ القرن التاسع الهجرى (١٥ م) زادت العنايه بتزيين صفحات بعض المخطوطات ، فلم يعد التذهيب وقفا على ال « سرلوح » أى الصفحات الأولى ، وعلى النجوم الزخرفية التى كانوا يسمون الواحدة منها « شمسة » وعلى الجامات (المناطق أو البحور) التى كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وتاريخ الفراغ منه ، بل أصبح لزخرفة الهوامش شأن كبير ، فأقبل القوم على تغطيتها برسوم النبات والحيوان وبالرسوم الآدمية فى بعض الأحيان . وقد ذاع هذا الضرب من زخرفة المخطوطات فى العصر الصفوى فى إيران ، كما أصابت الهند الإسلامية قسطا وافرا من النجاح فيه . ولا غرو فقد قامت بها فنون الكتاب فى عصر الأباطرة المغول على يد أساتذة من الإيرانيين .

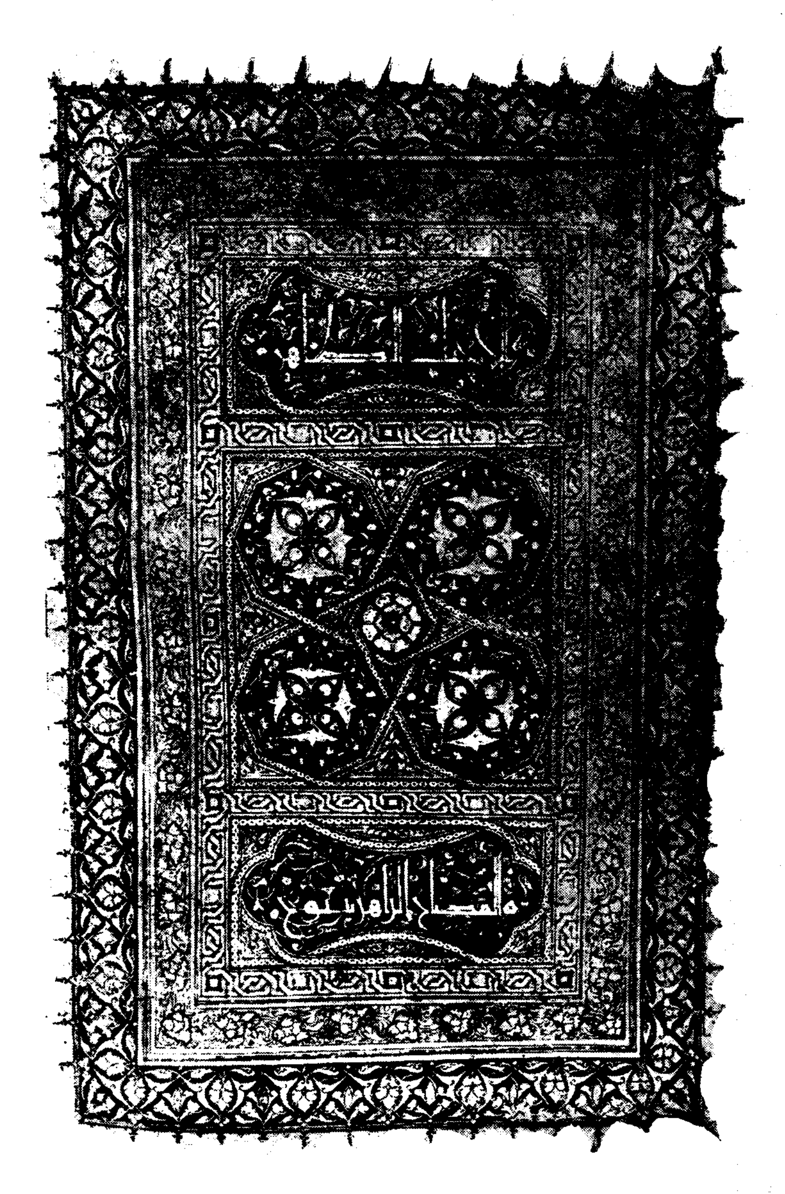
وكانت الرسوم المذهبة فى المخطوطات بسيطة فى البداية وقامت على أساس الزخارف الساسانية والبيزنطية والقبطية . وعلى ما عرفه المسلمون فى كتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية . وكان كل هذا واضحا فى اختيار الألوان ، وفى الرسوم الهندسية والنباتية ، ولكنها



( شكل ١٠٤ ) صفحة مذهبة من مصحف محفوظ فى دار الكتب المصرية
ومؤرخ من سنة ٧١٣ ﻫ (١٣١٣ م)

تطورت فى سبيل الاتقان ، وغلبت عليها رسوم النجوم المسدسة أو المثمنة ورسوم الفروع النباتية المتصلة ورسوم المراوح النخيلة ( البالمت ) . وأبدع المذهبون فى أسلوب جديد ازدهر منذ عصر السلاجقة ؛ وقوامه أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة ، وأن تغطى الصفحة خارج هذه المناطق التى تحد السطور النباتية .

وتشهد بعض المخطوطات الثمينة فى المتحف القبطى فى القاهرة وفى بعض المجموعات الفنية الأخرى بأن تزيين المخطوطات بالرسوم الجميلة وتذهيبها لم يكن وقفا على المصاحف وكتب



( شكل ١٠٥ ) صفحة مذهبة فى بداية مخطوط من إنجيل نسخ بدمشق
سنة ١٣٣٤ م ، ومحفوظ الآن بالمتحف القبطى فى القاهرة

المسلمين فحسب ، بل كانت مخطوطات الإنجيل والتوراة والكتب الدينية المسيحية واليهودية تكتب بضروب جميلة من الخط العربى وتذهب وتزين صفحاتها بالرسوم الهندسية والنباتية العربية الطراز . وهى الرسوم والزخارف التى عم استعمالها بين رجال الفن فى ديار الإسلام من مسلمين ومسيحيين ويهود . ولعل أبدع تلك المخطوطات مخطوط نفيس من الإنجيل ، مملوكى

الطراز ، محفوظ فى المتحف القبطى ، نسخ فى دمشق سنة ١٣٣٤م . وفى أوله صفحتان عليهما رسوم هندسية ونباتية مذهبة وفيهما بالخط الكوفى عبارة « الإنجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاة » ( شكل ١٠٥ ) . وهذه الزخارف المذهبة لا تختلف فى أسلوبها الفنى عن زخارف الصفحات المذهبة فى المصاحف المملوكية . ومن الطريف فى هذا الإنجيل أن شارة الصليب اتخذت عنصرا زخرفيا فى الرسوم المذهبة ولكنها مع ذلك لم تخرج الصفحة المذهبة عن الطراز الإسلامى البحت . والحق أن الأسلوب الفنى الإسلامى لا يبدو فى أول المخطوط فحسب ، بل إنه ظاهر فى سائر صفحاته ، ولا سيما فى فواصل الآيات وفى الحذائل والرسوم النباتية والزخارف الهندسية المتشابكة التى يتألف منها إطار الصفحات .

وليس غريبا أن يصيب المسلمون عامة ، والإيرانيون والترك خاصة ، أبعد حدود التوفيق فى تحلية الصفحات بالرسوم وتذهيبها ، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم فى التحف المعدنية والخزفية والجصية وفى المنسوجات والسجاد .

## التصوير

أما التصوير فإننا لا نعرف أن العرب كانوا يكرهونه قبل العصر الإسلامى . ونذكر كذلك أن القرآن الكريم لم يأت فيه ما يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها . والآية التى كان يفهم منها خطأً أن التصوير محرم فى الإسلام هى قوله تعالى فى سورة المائدة : « يأيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون » . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة «أنصاب» فى رأى المفسرين هى الأحجار الكبيرة أو الأصنام التى كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القربان . فليس فى هذه الآية إذن أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

غير أن رجال الحديث ينسبون إلى النبى عليه السلام أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل تماثيل لها . ولكن بعض العلماء فى العصر الحاضر يعتقدون أن النبى لم يفكر فى النهى عن التصوير وأن التصوير كان مباحا فى فجر الإسلام ، وأن الأحاديث المنسوبة إليه فى هذا الشأن غير صحيحة ، وأنها فى الحق لا تمثل إلا الرأى الذى كان سائدا بين رجال الدين فى بداية القرن الثالث الهجرى . وهو العصر الذى كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث .

على أننا شخصيا نعتقد أن النبي عليه السلام ، وأن الخلفاء الراشدين من بعده ، ثم المتمسكين بالدين من الأمويين والعباسيين نهوا عن تصوير الكائنات الحية ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور التي قد تقود البسطاء إلى نسيان الخالق أو إلى اتخاذها وساطة يتوسل بها إلى الله ، أو إلى عبادتها لذاتها . فضلا عن أن الفقهاء كانوا يعتبرون عمل الصور والتماثيل محاولة غير لائقة لتقليد الخالق عز وجل . أما بعد أن بعد عهد العرب بالوثنية وزال خطرها فقد أفتى كثير من العلماء المحدثين — كالشيخ محمد عبده والشيخ عبد العزيز جاويش — بأن التصوير العلمي والفني لا يتعارض مع تعاليم الدين الحنيف . وعلى كل حال فإن الأحاديث المنسوبة إلى النبي في تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل إلى إنكاره ، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة .

وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة . وليس صحيحا ما كان يظنه بعض الناس من أن المذهب الشيعي لا يعترف بهذا التحريم فالواقع أن في كتب الحديث الشيعية أحاديث تحرم التصوير ، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة في كراهية الصور والتماثيل[1] .

ولكن تحريم التصوير في الإسلام لم يقض على هذا الفن قضاءً تاما ، ونظرة إلى تاريخ الفنون الإسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان لا يكترثون بهذا التحريم ، وأن هـذا التهاون كان يحدث في شتى أقاليم الأمبراطورية الإسلامية ، فازدهر فن التصوير في بعضها ولا سيما في الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير مثل إيران وغيرها من البلاد التي تأثرت بها وخضعت في بعض العصور لنفوذها الثقافي كالهند وتركيا .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب الإسلامية اكتراثا بتحريم التصوير في الإسلام إنما هي الشعوب غير السامية الأصل ، فالأيوبيون مثلا كانوا من أبطال المذهب السني ولم يمنعهم ذلك من الإقبال على اقتناء التحف المدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية الآدمية ، ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عربا ساميين ، بل كانوا كردا .

---

(١) راجع ما كتبناه مفصلا عن حكم التصوير عند المسلمين في تعليقاتنا الفنية في كتاب « التصوير عند العرب » للمرحوم أحمد تيمور باشا ص ١١٩ — ١٣٩ وفي مقالنا **The Attitude of Islam Towards Painting** في المجلد السابع من مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ، يولية سنة ١٩٤٤ ، ص ١ — ١٥ .

وقد كانت إيران فى طليعة الأمم الإسلامية التى لم يؤثر فيها تحريم التصوير تأثيراً كثيراً على الرغم من أن الفقهاء فى إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين .

وربما كان تحريم التصوير فى الإسلام من الأسباب التى نستطيع أن ننسب إليها قسطا من جمود هـذا الفن فى إيران ووقوفه عن التطور فى حرية واستقلال . ولـكننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهرا فى إيران ظهوره فى سائر الأقاليم الإسلامية . والواقع أن جل ما نعرفه من التصوير الإسلامى يرجع إلى إيران ، أو إلى الهند وتركيا . والمعروف أن التصوير فى الهند وتركيا قام على أكتاف مصورين إيرانيين تتلمذ عليهم المصورون الهنود والترك .

ويرجع تركز التصوير الإسلامى فى إيران إلى أن الإيرانيين شعب ميال للفن بفطرته ، وإلى أن أكثر الإيرانيين كانوا من ذوى المحيط العقلى الواسع والأفكار الحرة والتسامح الدينى ، الذين يذهبون إلى أن تحريم التصوير فى فجر الإسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان وإلى أن الإيرانيين ورثوا أساليب فنية فى النقش والتصوير عن إسلافهم ، وإلى غير ذلك من الأسباب التى لا مجال لشرحها هنا .

بقى علينا أن نعرف السبب الذى يمكننا أن ننسب إليه جمود التصوير الإيرانى وبعده عن الطبيعة ، بعد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط إلى تعاليم الدين الإسلامى فى تحريم التصوير ، تلك التعاليم التى لم يكن لها فى إيران تأثير قوى . ونحن نذهب إلى أن المسئول عن طبيعة التصوير الإسلامى غالباً هى الأساليب الفنية التى ورثهـا المصورون المسلمون عن أسلافهم من سكان الهضبة الإيرانية وبلاد الجزيرة والعراق والشرق الأدنى عامة ، فإن هؤلاء لم يكن لديهم من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية بالتربية البدنية وتقوية الأجسام ما يمكن أن يدفعهم — كالإغريق مثلا — إلى دراسة الجسم الإنسانى دراسة متقنة والعمل على تصويره ، أو صناعة التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة . وحسبنا أن نوازن بين تمثال أغريقى وتمثال قديم من إيران أو العراق أو مصر لندرك الفرق بين المدرستين فى الفن : مدرسة الإغريق والفنون الغربية التى انحدرت منها ونسجت على منوالها ، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الإسلامية ولا سيما الإيرانية التى ورثتها واقتفت آثارها .

وقصارى القول أن الفن الإسلامى ، بسبب خضوعه لتحريم التصوير وتأثره بالتراث الفنى فى البلاد التى قام فيها ، تخلّى عن ميدانين عظيمين من ميادين العبقرية الفنية التى امتازت بها الفنون الأخرى ، ولاسيما فنون الغرب التى ورثت الأساليب الفنية الإغريقية . وهذان الميدانان

هما النحت وتصوير اللوحات الفنية على النحو الذى نعرفه فى الفنون الأوربية وفنون الشرق الأقصى . فالتصوير الذى ازدهر فى إيران وتركيا والهند ، والذى عرفتـه بعض الأقاليم الإسلامية الأخرى ، كان فى أكثر الأحيان موقوفاً على توضيح الـكتب وتزينها ، سواء فى ذلك الـكتب العلمية أو كتب التاريخ والأدب ودواوين الشعر وكانت له أساليب فنية اصطلاحية تجعله ميداناً فى التصوير قائماً بذاته . أما ماعرف من التصـوير بالألوان المائية على الجـدران ( شكل ٦ ) فلم يكن الإقبال عليه عظيما ، وكان بعيدا عن صدق تمثيل الطبيعة .

وفضلا عن ذلك فإن المساجد والأضرحة والعمائر الدينية عموماً ، وكل ما يتصل بها من أثاث ، وكذلك المصاحف ، خلت فى زخارفها من رسوم الـكائنات الحية[1] ولم تكن فيها صور أو تماثيل يستعان بهـا على توضيح تاريخ الإسـلام وشرح العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة كما كان الحال فى مذهب المانوية أو البوذية أو فى الدين المسيحى[2] . وإن يكن بعض الباحثين قد عثروا على مصحف فيه بعض الصور[3] فإن مثل هذه الحالة نادرة جدا فضلاً عن أن هذا المصحف لا يرجع إلى العصور الوسطى ، وإنما هو من القرن الماضى ، ويمكن تفسيره بالتأثر الفنى وبالتسامح الدينى الذى نتج من اختلاط الغرب بالشرق ومن البعثات الإيرانية فى أوربا .

ولـكننا لا نستطيع أن ننفى وجود أى تصوير دينى فى الإسلام ، فإن بعض المصورين الإيرانيين عمد إلى حياة النبى وإلى بعض الحوادث الجسام فى تاريخ الإسلام فاتخذ منهـا موضوعات لصور كانت تشتمل فى بعض الأحيان على رسم النبى عليه السلام . بيد أن هـذه الصـور نادرة جدا ، ولم تحز رضاء الفقهاء فى يوم من الأيام ، بل إن أكبر الظن أنهم كانوا لا يعلمون عنها شيئاً ، وإلاّ لما قدر لها أن تعيش أو تنجو من التشويه لما فيها من تحيد مضاعف ، بالتصوير فى حد ذاته ، وبتصوير النبى نفسه فضلاً عن ذلك .

---

(١) فى جوانب المنبر الذى أمر بعمله الأمير يلبغا السالمى سنة ٧٩٩ هـ للجامع الأقمر حشوات من الداخل عليها صور حيوانات فاطمية الطراز يرجح أنها نقلت من مكان آخر واستعملت على ظهرها . ووجد فى مدرسة صرغتمش بالقاهرة لوح كبير من الرخام عليه عناقيد عنب بأوراقها وبرأسيه صور حيوانات متقابلة . انظر ، حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٧٣و١٦٢و١٦٣ .

(٢) راجع مقالنا « الصور والنقوش والتماثيل فى الأضرحة والمساجد الإيرانية » فى العدد ٩٠ من مجلة « الثقافة » فى ١٧ من سبتمبر سنة ١٩٤٠ . وانظر كتابنا « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » ( الطبعة الثانية ) ص ٨٣ .

(٣) وصفه الأستاذ جوتهيل R. Gottheil فى مجلة الدراسات الإسلامية Revue des Etudes Islamiques بباريس ، من صحيفة ٢١ إلى صحيفة ٢٤ فى العدد الأول من إعداد سنة ١٩٣١ .

ومهما يكن من شيء فقد تكون أقدم صورة للنبي جاء ذكرها في كتب التاريخ ، تلك التي رآها في الصين تاجر عربي اسمه ابن هبار ، زار تلك البلاد في القرن الثالث الهجري (٩م) فأطلعه ملكها على صور كثيرين من الرسل : منهم نوح في السفينة ينجو بمن معه ، ثم موسى وعصاه بين بني إسرائيل ، ثم عيسى وقد ركب حماراً والحواريون معه ، ثم محمد عليه السلام وقد ركب جملاً وأصحابه محدقون به ، وفي أرجلهم نعال عدنية من جلود الإبل وفي أوساطهم حبال الليف قد علقوا فيها المساويك . ولسنا نعرف هل كانت هذه الصور من صناعة فنانين صينيين أو مسلمين أو من المسيحيين النساطرة ، الذين كانت منهم جالية في الصين منذ القرن الأول الهجري (٧ م) .

أما أقدم الصور الدينية في المخطوطات الإسلامية فواردة في مخطوط من الجزء الحادي عشر من كتاب الأغاني لأبي الفرج الإصفهاني محفوظ في دار الكتب المصرية ويرجع إلى سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧ — ١٢١٨ م) وتمثل الصورة أسقف نجران وعاقبها بين يدي سيدنا محمد عليه السلام[1] . وهي من مدرسة التصوير التي ازدهرت في العراق والتي سيأتي الكلام عليها . وتأتي بعد ذلك صور دينية أخرى في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين ، جزء منهُ محفوظ في الجمعية الأسيوية الملكية بلندن ، والجزء الآخر في مكتبة جامعة إدنبره . . ويرجع هذا المخطوط إلى نحو سنة ٧١٠هـ (١٣١٠ — ١٣١١ م) وهو من مدرسة التصوير الإيرانية المغولية . والمعروف أن الوزير رشيد الدين كان عالماً جليلاً ومؤرخاً كبيراً بذل الجهود الكبيرة في تصنيف كتابه «جامع التواريخ» وجلب إلى تبريز عدداً عظيماً من المصورين لتوضيح مخطوطات كتابه وتزيينها بصور يبدو فيها تأثير الأساليب الفنية الصينية والمغولية والمسيحية والهندية . وقد صور لنا أحد هؤلاء الفنانين أو بعضهم ، بضع صور تمثل حوادث مشهورة في السيرة النبوية . فنرى إحداها تمثل مولد النبي عليه السلام وقد كتب عليها : « ولادت هايون بادشاه كائنات عليه السلم » . كما نرى في صورة أخرى الراهب بحيرا أمام النبي يرى فيه امارات النبوة ويفطن إلى ما سيكون له من عظيم الشأن . ونشاهد النبي في صورة ثالثة يهم بأن يرفع بيديه الحجر الأسود ليضعه في جدار الكعبة ، حين اختلف زعماء قريش أيهم يكون له فخار وضع الحجر في هذا المكان وحكّموا محمداً فطلب إليهم ثوباً وضعه فيه بيده وأشار على كبير كل قبيلة أن يأخذ بطرف من أطراف الثوب فحملوه جميعاً إلى ما يحاذى

---

(١) انظر ما كتبه الدكتور بشر فارس عن هذه الصورة في مجلة المجمع العلمي المصري ، بالجزء الثامن والعشرين . فإن له الفضل في العثور عليها وسوف يظهر له بحث يتناول جميع وجوهها .

موضع الحجر من البناء ، ثم رفعه النبي ووضعه في مكانه . كما نرى صورة رابعة تمثله عليه السلام جالساً في غار حراء يتلقى الوحي ، ونجده في صورة خامسة مع أبي بكر بالغار في طريقهما إلى يثرب .

وثمت مخطوط من كتاب الآثار الباقية للبيروني محفوظ في جامعة ادنبره وبه صور أخرى للنبي عليه السلام . ويرجع تاريخ هذا المخطوط إلى سنة ٧٠٧هـ (١٣٠٧—١٣٠٨م) . ومما يستوقف النظر في صوره أن رأس النبي تحيط به هالة على النحو المعروف في صور السيد المسيح والقديسين . على أن هذه الهالة فقدت معناها في الفنون الإسلامية ، فلم تعد تدل على قدسية ما ، وإنما استخدمها الفنانون لتعيين أعظم الأشخاص شأناً في الصورة ، من سلطان أو أمير أو ذي حيثية أو ما إلى ذلك . وهناك هالة من نور يشع إلى الجوانب ، استخدمها الإيرانيون لمحمد وللرسل ، واستخدمت عند الشيعة عامة حول رأس الإمام علي أيضاً ، بينما نرى في الصور الهندية هالة مستديرة يرسمها الفنانون حول رؤوس الملوك والأمراء وبعض القديسين .

وثمت مخطوط آخر من كتاب روضة الصفا لميرخواند ، يرجع إلى سنة ١٠٠٣هـ (١٥٩٥ م). وفيه صور بعض حوادث السيرة النبوية . ومنها أسطورة شق صدر النبي وهو يقيم في البيداء عند مرضعته حليمة السعدية ، وهي الأسطورة التي تستند إلى المعنى الحرفي للآية القرآنية : « ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي أنقض ظهرك » . وفي هذا المخطوط صورة أخرى تمثل موت أبي جهل في معركة بدر ، وثالثة تمثل تحطيم النبي الأصنام في البيت الحرام بعد فتحه مكة ، ورابعة تمثل حادث غدير خم وهو الذي يقول الشيعة إن النبي أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا علياً سيكون خليفة له .

وفضلاً عن ذلك فإن بعض المؤلفات المتنوعة في قصص الأنبياء كان يشتمل على صور للنبي ، وقد وصل إلينا مخطوطان منها ، وفي كل منهما صورة تمثل أول لقاء بين النبي والسيدة خديجة . وهناك صور في بعض مخطوطات أخرى ، وتمثل النبي عليه السلام جالساً بين فريق من الصحابة وأهل البيت .

ومهما يكن من شيء فقد كثرت في إيران منذ القرن العاشر الهجري ( ١٦ م ) الصور التي تمثل النبي وسيدنا علياً والحسن والحسين ، وترى في بعضها حول رأس النبي هالة من النور يغلب على الظن أنها منقولة عن الهالة التي كانت ترسم حول رأس بوذا في الفن الهندي .

على أن أكثر الصور التي جاء فيها رسم النبي عليه السلام لا تظهر فيها ملامح وجهه بل



( شكل ١٠٦ ) صورة سيدنا موسى وسيدنا شعيب وابنتيه فى مخطوط من كتاب تاريخ الأنبياء لاسحق بن إبراهيم بن منصور النيسابورى . محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ويرجح أنه يرجع إلى نهاية القرن ١٠ هـ ( ١٦ م )

نرى عليه نقاباً يحجبها اللهم إلا فى الصور القديمة . بل إن بعض الصور المتأخرة كان يكتفى فيها برسم النبى على شكل مجموعة من الأشعة بدون جسم أو رأس . فى المكتبة الأهلية

بباريس مخطوط من كتاب فارسى منظوم فى سيرة النبى والخلفاء الراشدين ومؤرخ من سنة ١٠٧٨ هـ (١٦٣٢ م) وفيه صورة للنبى من هذا النوع .

وقد رسم المصورون المسلمون فى بعض الأحيان صوراً لأنبياء آخرين (شكل ١٠٦)، ولاسيما سيدنا عيسى عليه السلام . ومن المرجح أنهم كانوا فى مثل هذه الحالة يتأثرون بصور هؤلاء الأنبياء فى المخطوطات المسيحية والمزدكية ، بل إننا نكاد نرى هذا التأثير فى كل الصور التى تتفق مناسباتها فى الديانتين المسيحية والإسلامية . وأما إذا كان ما يراه المسلمون فى هـذا الشأن يخالف ما يراه الدين المسيحى ، فإن الفنانين المسلمين يراعون تعاليم الإسلام . ومن أمثلة ذلك بيان المحل الذى ولد فيه السيد المسيح عليه السلام ، إذ أن القرآن لم يذكر ولادته فى أخور ، وإنما جاء فى سورة مريم « فحملته فانتبذت به مكاناً قصياً فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت ياليتنى مت قبل هـذا وكنت نسياً منسياً . فناداها من تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سرياً . وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً » .

وهكذا نرى أن كراهية التصوير فى الإسلام لم تمنع من ازدهار التصوير على يد الإيرانيين والهنود والترك ، بل لم تمنع المصورين من رسم بعض الموضوعات الدينية بغير أن يتخذوا التصوير وسيلة لشرح عقائد الدين الإسلامى وبغير أن يكون للفنانين المسلمين ما كان للفنانين المسيحيين من شعور بأنهم دعامة من دعائم الدين وبأن منتجاتهم تساعد على بث روح الصلاح والتقوى فى بنى دينهم ، والمعروف أن بعض النقاد فى الفنون الغربية يشكون من هـذا الاتصال الوثيق الذى كان بين الفنانين والكنيسة حتى غلب على منتجاتهم الطابع الدينى إلى عصر غير بعيد . أما فى الإسلام فإن العكس صحيح ، إذ كان رجال الفن منبوذين من الفقهاء والمتدينين .

### المدرسة السلجوقية أو مدرسة بغداد

كان للمسلمين إذن تصوير ليس لنا أن نقرن بينه وبين التصوير فى الفنون الأخرى اللهم إلا صور المخطوطات فى العصور القديمة والوسيطة . وعلى الرغم من أن الصور الإسلامية كانت كثيرة التشابه فقد نشأت فى الإسلام طرز أو مدارس فى التصوير ، لها مميزاتها ويمكن أن يفرّق ذوو الإلمام بالفنون الإسلامية بين منتجات كل مدرسة من هذه المدارس . فالصور التى تنسب إلى المدرسة السلجوقية المعروفة باسم مدرسة العراق أو مدرسة بغداد موجودة فى بعض مخطوطات الكتب القديمة العربية أو الفارسية التى ألفت أو ترجمت فى

العلوم والطب والحيل الميكانيكية ، ككتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزرى ، وكتاب عجائب المخلوقات للقزوينى .

كما نجدها أيضاً فى بعض مخطوطات الكتب الأدبية ككليلة ودمنة ومقامات الحريرى . وكانت منتجات هذه المدرسة العراقية شرحاً



( شكل ١٠٧ ) صورة طبيب يحضّر دواء السعال من المدرسة السلجوقية . فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك

للمتن أو ايضاحاً له . وكانت نشأتها على يد فنانين من أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية أو من المسلمين الذين تأثروا بأساليبهم الفنية أشد التأثير ، بعد أن أخذ المسلمون الفنون والصناعات عن أهل الأمم التى فتحوها . وعلى كل حال فإن المدرسة العراقية فى التصوير الإسلامى تمتاز بأنها عربية أكثر منها إيرانية ، فالأشخاص فى منتجاتها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة ، وتغطى وجوههم لحى سود فوقها أنوف قنى ، وكثيراً ما نرى فى الصور التى توضح حيل أبى زيد السروجى فى مقامات الحريرى شيئاً كثيراً من دقة التعبير والمهارة فى تصوير الجوع . وتمتاز منتجات هذه المدرسة بأكاليل النور التى يرسمها الفنانون حول رؤوس الأشخاص ، وبالملابس المزركشة والمزينة بالأزهار ، وبالطريقة الاصطلاحية البسيطة التى ترسم بها الأشجار ، وبالملائكة ذوى الأجنحة المدببة ، وأكثر هذه الأساليب الفنية مأخوذ عن الصور التى كان يرقها أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية فى الشام وبلاد الجزيرة ؛ ولكنها ليست بعيدة عن بعض الأساليب الفنية التى ازدهرت فى إيران فى ذلك العصر . ومن ذلك أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيرانى المعروف باسم « مينايى » والذى كانت مدينة الرى أعظم مراكز صناعته فى القرن السابع الهجرى ( ١٣م ) .

ومن أعلام الفنانين الذين قامت على أكتافهم هذه المدرسة مصوّران : هما عبد الله ابن الفضل ، ويحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطى . أما عبد الله بن الفضل فكتب وصور سنة ٦١٩هـ ( ١٢٢٢ ميلادية ) مخطوطاً من كتاب خواص العقاقير ، فيه نحو ثلاثين صورة تناولتها أيدى التجار فوزعتها بين المتاحف والمجموعات المختلفة . وأشهرها صورة رجلين ، كل

منهما تحت شجرة وبينهما وعاء يحركه أحدهما بعصا فى يده وتمثل هذه الصورة صناع الرصاص . وهناك صورة أخرى فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك تمثل طبيباً يحضر دواء للسعال (شكل ١٠٧) . كما أن فى متحف اللوفر بباريس صورة أخرى تمثل طبيباً يحضر دواء . ومهما يكن من شىء فإن التأثير البيزنطى ظاهر فى كل هذه الصور التى رقمها عبدالله بن الفضل ، فأكبر الظن أنه كان تلميذاً لفنان مسيحى فى العراق ، وليس ببعيد أنه كان مسيحيا اختار الإسلام وتسمى باسم عبد الله كما يفعل أغلب المسيحيين الذين يعتنقون الدين الإسلامى .



( شكل ١٠٨ ) صورة موكب فى مخطوط من مقامات الحريرى محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى سنة ٦٣٤ هـ ) ١٢٣٧ م )

أما يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطى فكتب سنة ٦٣٤هـ (١٢٣٧م) مخطوطاً من مقامات الحريرى محفوظاً الآن فى المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٥٧٤٨ عربى) ، وفيه نحو مائة صورة لتوضيح الحكايات التى يرويها الحارث بن همام عن حيل أبى زيد السروجى ونوادره . ولا ريب فى أن هذه القصص والرسوم التى توضحها صور صادقة للحياة الاجتماعية فى ذلك العصر وسجل يمكن أن تستنبط منه البيانات الكثيرة عن العادات والملابس فيه ( شكل ١٠٨ ) .

وفى دار الكتب المصرية مخطوط به صور من المدرسة العراقية وهو كتاب البيطرة وفى آخره أنه كتب فى بغداد سنة ٦٠٥هـ ( ١٢٠٩م ) ويشتمل هذا المخطوط على تسع وثلاثين صورة منقوشة ومذهبة ويسودها اللون الأخضر والأزرق والوردى ، وأهم موضوعات هذه



( شكل ١٠٩ ) صورة فى مخطوط من « كتاب البيطرة » محفوظ فى دار الكتب المصرية ويرجع إلى سنة ٦٠٥ هـ ( ١٢٠٩ م )

الصور رسوم الخيل وحدها أو مع سواسها ( شكل ١٠٩ ) . وهى صور ابتدائية ليس فيها من قواعد الفن وأصوله شىء كثير . ولكن ما لهذا المخطوط من عظيم الشأن يرجع إلى أنه من أقدم المخطوطات الإسلامية المصورة[1] .

وثمت مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجرى ( ١٣م ) يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الأساليب الفنية فى المدرسة السلجوقية وفى المدرسة الإيرانية المغولية التى خلفتها ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة بيربنت مورجان . وقد كتب فى مراغة للسلطان غازان سنة ٦٩٩ هـ ( ١٢٩٩م ) .

## المدرسة الإيرانية المغولية

ثم ازدهرت فى التصوير الإسلامى الإيرانى مدرسة أخرى فى نهاية القرن السابع وفى القرن الثامن الهجرى ( ١٣ — ١٤م ) حين كانت أعظم مراكز صناعة التصوير تبريز وبغداد وسلطانية . أما تبريز فى إقليم أذربيجان فكانت عاصمة الأمراء المغول فى الصيف ، بينما كانت بغداد مقرهم فى الشتاء بعد أن فتحوها سنة ٦٥٦هـ ( ١٢٥٨م ) . وكانت سلطانية إحدى مدن العراق العجمى التى أعجب بها كثيرون من أمراء المغول . وكانت هناك مراكز أخرى كسمرقند وبخارى ، ولكن صيت هاتين المدينتين إنما ذاع فى العصر التالى — عصر تيمور وخلفائه — على الخصوص .

ولا يجب أن ننسى حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية فى عصر المغول أن العلاقة

(١) راجع تعليقاتنا الفنية فى كتاب « التصوير عند العرب » للمرحوم أحمد تيمور باشا ص ١٧٣ .



(شكل ١١٠) السلطان غازان ومعه نساؤه وبعض الفقهاء والضباط المغول، فى مخطوط من تاريخ رشيد الدين محفوظ المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ٨ هـ (١٤ م)

كانت وثيقة فى عصرهم بين إيران وبين الشرق الأقصى ، إذ أن الأسرتين اللتين كانتا تحكمان فى الصين وفى إيران إبان القرنين السابع والثامن (١٣ — ١٤م) هما أسرتان مغوليتان تجمعهما روابط الجنس والقرابة . وفضلاً عن ذلك فإن المغول عندما استوطنوا إيران استصحبوا معهم عمالاً وصناعاً وتراجمة من الصينيين . ولذا فإننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة فى الفنون الإيرانية منذ عصر المغول[1] . ونرى على الخصوص أن الإيرانيين حين عرفوا

(١) راجع كتابنا « الصين وفنون الإسلام » .



( شكل ١١١ ) رسم فى مخطوط من كتاب جامع التواريخ
للوزير رشيد الدين . من إيران فى القرن ٨ هـ ( ١٤ م )

منتجات الصين فى الرسم والتصوير استطاعوا الانصراف عن أساليب المدرسة العراقية وساروا فى طريق خاص تطور تطوراً طبيعيا حتى وصل إلى القمة فى عصر الدولة الصفوية .

وهكذا نرى أن المدرسة المغولية هى أولى المدارس الإيرانية الصحيحة فى التصوير الإسلامى . ولكن عصر المغول كان قصير الأمد وكان مملوءاً بالحروب ، ولذا فإن منتجات المصورين فيه لم تكن كثيرة ، أو لم يصل إلينا منها على الأقل إلا شىء يسير . ولم تتميز هذه الآثار الفنية بالرقة والأناقة التى نراها فى منتجات العصر التيمورى أو العصر الصفوى ، وإنما كان أكثرها مناظر قتال توضيحاً للكتب فى التاريخ أو فى القصص الحربى ، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسراتهم وحاشيتهم ( شكل ١١٠ ) . ولكنها سجل حافل بالوثائق اللازمة لدراسة الملابس فى عصر المغول ( شكل ١١١ ) .

ولا ريب فى أن عصر المغول لم يكن أول عهد الإيرانيين بأساليب التصوير عند الصينيين ، فقد كان المسلمون عامة يعجبون بمهارة الصينيين والروم فى التصوير ويذكرون أن المصور الرومى أو الصينى يستطيع أن يفرق فى صوره بين مراحل العمر المختلفة وبين الحالات النفسية المتنوعة ، فيمكنه أن يميز ضحكة الشامت من ضحكة المسرور وما إلى ذلك . ويروى أن رودكى أول شعراء الفرس كتب ترجمة شعرية باللغة الفارسية لكتاب كليلة ودمنة قدمها للملك نصر بن أحمد السامانى فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) واستدعى نصر بعض المصورين الصينيين



( شكل ١١٢ ) رسم الجبال فى الطريق إلى بلاد التبت . فى مخطوط من « جامع التواريخ » لرشيد الدين ، مورخ بين عامى ٧٠٧ و ٧١٤ هـ ( ١٣٠٦ — ١٣١٤ ) ، جزء منه محفوظ فى مكتبة جامعة ادنبره ، والجزء الآخر الذى يضم هذا الرسم محفوظ فى الجمعية الملكية الأسيوية بلندن

لتزيين مخطوطاتها بالصور التوضيحية . ولكن هذا الحادث لم يكن له صداه ولم تزدهر فى إيران — على ما نعلم — مدرسة إيرانية فى التصوير قبل عصر المغول .

ونلاحظ أن المغول كانت لهم شهرة سيئة فى تخريب المدن وسفك الدماء ، ومع ذلك فقد كانوا يبقون على الفنانين ويستخدمونهم ، فلا غرو أن كان عصرهم عصر ازدهار نسبى فى الفنون ولا سيما فى التصوير وصناعة الخزف . ولعل لذلك أوثق الصلات بثقافتهم الصينية ، لأن اتصال العالم الإسلامى بالشرق الأقصى زاد فى عصرهم زيادة كبيرة ، ولكن المعروف أن هذا الاتصال يرجع إلى فجر الإسلام ، فقد كتب أحد المؤلفين الصينيين فى القرن الثانى الهجرى (۸م) أن كثيراً من الصناع المسلمين فى الكوفة كانوا يتعلمون من الصينيين النقش والتصوير والنسج وصناعات التحف الذهبية والفضية .

وعلى كل حال فإن أثر الفن الصينى فى صور المدرسة المغولية الإيرانية يتجلى فى سحنة الأشخاص (شكل ۱۱۲) ، وفى النجاح النسبى فى تمثيل الطبيعة ، وفى رسم النبات بدقة تبعد عن الاصطلاحات الوضعية التى عرفناها فى المدرسة السلجوقية ، كما يتجلى كذلك فى مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء فى صور الحيوان . وفضلا عن ذلك فقد أخذ الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية ، ولا سيما رسوم السحب (تشى) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التى امتاز الفن الصينى بها .

ومما نلاحظه فى صور هذه المدرسة تنوع فى غطاء الرأس ، فللمحاربين أنواع كثيرة من الخوذات وللنساء قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل ، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم . وأكثر صور هذه المدرسة موجود فى مخطوطات الشاهنامه وكتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين المتوفى فى بداية القرن الثامن (۱٤م) والذى تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاته وتوضيحها بالصور .

ومن أشهر المخطوطات التى تنسب إلى هذه المدرسة مخطوط « جامع التواريخ » المحفوظ فى لندن وادنبره والذى أشرنا إليه عند الكلام على التصوير الدينى . وثمت نسخة كبيرة من الشاهنامه كان منها نحو ثلاثين صفحة فى مجموعة ديموت Demotte وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية فى أوربا وأمريكا .

ومن أبدع الصور التى تنسب إلى المدرسة الإيرانية المغولية فى منتصف القرن الثامن الهجرى (۱٤م) مجموعة رسمت لنسخة من كتاب كليلة ودمنة ثم جمعت فى مرقعة للشاه



( شكل ١١٣ ) صورة من مخطوط كليلة ودمنة محفوظة فى مكتبة الجامعة باستانبول . ترجع الى القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) ويمثل الجزء العلوى منها قصة الكلب الذى ترك فريسته ليأخذ صورتها فى الماء . أما الجزء السفلى فيمثل أسدا يفترس ثورا

طهماسب . وهى محفوظة الآن فى مكتبة الجامعة باستانبول (شكل ١١٣) . وقد ظن بعض العلماء فى البداية أنها من آثار مدرسة فنية ازدهرت فى خراسان فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى ( ١٢م ) وتأثرت بالأساليب الصينية قبل أن يقبض المغول على زمام الحكم فى إيران . ولكن الحق أن الدقة فى رسم الأشخاص فى تلك الصور لا يمكن وجودها فى القرن السادس الهجرى مع ما نعرفه فى الصور المصنوعة فى القرن السابع من بساطة ومسحة أولية . فضلا عن

أننا نلاحظ فى صور تلك المجموعة أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية فى رسم المناظر الطبيعية ، وأنه قد أصاب حظا كبيرا من التوفيق فى ملاحظة الطبيعة وفى إكساب صوره شيئا من الحركة وفى إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية ، مما يحملنا على نسبتها إلى هراة فى منتصف القرن الثامن الهجرى ( ١٤م ) .

## عصر تيمور ومدرسة هراة

ازدهرت مدارس التصوير التيمورية ولاسيما مدرسة هراة فى نهاية القرن الثامن وفى القرن التاسع الهجرى ( ١٤ — ١٥ م ) . وكان أهم مركز لفن التصوير فى عصر تيمور مدينة سمر قند ، التى اتخذها هذا العاهل مقرا لحكمه وجمع فيها أشهر الفنانين وأصحاب الصناعات الدقيقة ، ولكن تبريز وبغداد ظلتا أيضاً من مراكز هذا الفن .

وأما فى عهد ابنه شاه رخ فقد أصبحت هراة محط رحال الفنانين وميدان عملهم . وقد كان تيمور محبا للفن والأدب ، على الرغم من شذوذه وفظاظته ، بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفاً على الفن والفنانين . فلا غرو أن كان الفن فى عصر تيمور وخلفائه اجتاز مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها ، ووصل إلى عنفوان شبابه وأصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزءاً لا يتجزأ منه .

وطبيعى أن عصر تيمور نفسه شهد مرحلة الانتقال من المدرسة الإيرانية المغولية إلى مدرسة هراة كما يظهر من مخطوطين محفوظين فى المتحف البريطانى . وأعظمهما شأناً نسخة من قصائد خواجو كرمانى فى الحديث عن غرام الأمير الإيرانى هماى بهمايون ابنة عاهل الصين . وقد كتبت هذه النسخة بقلم الخطاط الإيرانى المشهور مير على التبريزى فى بغداد سنة ٧٩٩ﻫ ( ١٣٩٦م ) . وقد جاء فى إحدى صور هذا المخطوط إمضاء المصور الإيرانى جنيد السلطانى ( شكل ١١٤ ) الذى كان فى خدمة السلطان أحمد من السلاطين الجلائريين ببغداد . وكان الجلائريون أسرة مغولية سادت العراق فى القرن الثامن ( ١٤م ) واشتغل أحد أمرائها — وهو السلطان أويس — بالتصوير ، وكان له فيه شأن يذكر .

ومهما يكن من شىء فإن الصور التى ترجع إلى نهاية القرن الثامن ( ١٤ م ) تظهر فيها أهم الزخارف والأساليب الفنية التى صارت فى القرن التالى من أخص مميزات التصوير الإيرانى فى مدرسة هراة .

وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق ، وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان



( شكل ١١٤ ) صورة حبيبين . فى مخطوط من منظومات خواجو كرمانى بالمتحف البريطانى . مؤرخ من سنة ٧٩٩هـ (١٣٩٧) ومحفوظ فى المتحف البريطانى

الساطعة التى لا يكسر من حدتها تدرج ما ، ثم الأشجار الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الأسفنج . وفضلاً عن ذلك فإن الفنانين استطاعوا الوصول إلى نسب معقولة بين الأشخاص المرسومين فى الصورة وبين ما يحيط بهم من عمائر ومناظر

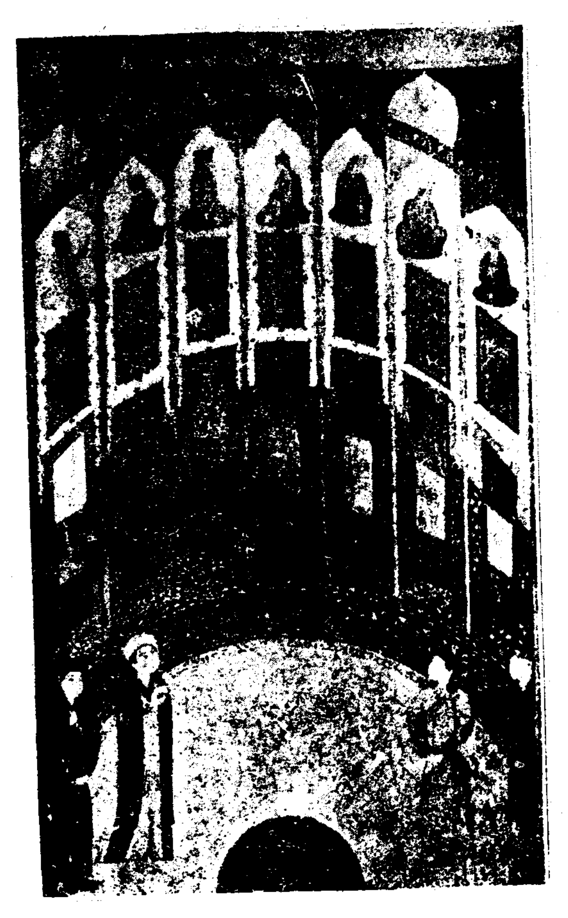
ومن مقتنيات دار الكتب المصرية مخطوط نفيس من كتاب الشاهنامه للفردوسى (رقم ٧٣ تاريخ فارسى ) كتبه لطف الله بن يحيى بن محمد فى شيراز سنة ٧٩٦هـ (١٣٩٣م) ، وفيه



( شكل ١١٥ ) صـورة فى صفحة من مخطوط ضائع من منظومات خواجو كرمانى وتمثل الأمير همای الإيرانى وقد انتقل فى الحلم إلى بلاط ملك الصين حيث نراه فى حديقة القصر يلتى الأميرة همايون . من إيران فى القرن ٩ هـ ( ١٥ م ) . ومحفوظة فى متحف الفنون الزخرفية فى باريس

صحيفة مزخرفة وسبع وستون صورة تختلف فى قيمتها الفنية ، فبعضها لم يكمل بعد ، والبعض الآخر أعيد بالألوان على أجزاء منه فى عصر متأخر ، أو نقش كله من جديد .

وعلى كل حال فإن العصر الذهبي للتصوير الإيرانى إنما يبدأ فى عهد خلفاء تيمور : ابنه شاه رخ وحفدته بايسنقر وإبراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ، إذ أصبحت للصور الإيرانية فى عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيرانى ، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون فى الشرق الأقصى .



( شكل ١١٦ ) بهرام جور والصور السبع . فى مخطوط من مدرسة شيراز سنة ٨١٣هـ (١٤١٠م) محفوظ فى مجموعة جلبنكيان

ومما ساعد على كثرة الإنتاج واتقان الصور فى عصر خلفاء تيمور أن الدولة كانت مقسمة إلى أقاليم مختلفة يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية وبلاط كما للعاهل الأكبر الذى كان يشرف على إدارة المملكة كلها. ولذا نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس فى سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ مكتبة فى مدينة هراة ، التى أصبحت فى عصره أعظم مراكز التصوير شأناً . ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعاً للفنون استقدم إليه أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين فانتقلت صناعتا التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز إلى هراة .

ومن المصادفات التاريخية التى ساعدت على نمو الروابط بين الصين وإيران أن سقوط أسرة المغول فى إيران سنة ٧٣٦هـ (١٣٣٦ م) تبعه بعد فترة قصيرة سقوط أسرة يوان المغولية فى الصين وقيام أسرة منج (٧٧٠ — ١٠٤٤ هـ ؟ ١٣٦٨ إلى ١٦٤٤م) فكان طبيعيا أن ينشأ

الود المتبادل بين الأسرتين الجديدتين بعد نجاحهما فى تقويض نفوذ المغـول . وتبـودلت البعثات بين الصـين وإيران فى عصر شاه رخ وبايسنقر . ومن الذين أوفدوا فى إحدى هذه البعثات فى عهد بايسنقر مصور اسمه غياث الدين ، كلفه عاهل إيران أن يصف كل ما يراه فى طريقه . وقد وصلنا هـذا الوصف فى كتاب اسمه « مطلع السعدين »، كتبه بالفارسية كمال الدين عبد الرازق ونقله إلى الفرنسية المستشرق كترمير . وأكبر الظن أن هـذه البعثات كانت تعود من الصـين بكثير من المنتجات الفنية فى تلك البلاد ، كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة فى إيران .



( شكل ١١٧ ) المجنون على قبر ليلى ، فى مخطوط من مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ ( ١٤١٠ م ) محفوظ فى مجموعة جلبنكيان

والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير قوى للفنون الصينية ولا سيما فى جلود الـكتب التى كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

* * *

ومن أبدع الصور التى تنسب إلى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن فى متحف الفنون الزخرفية بباريس وهى تمثل لقاء هماى وهمايون فى حدائق القصر الملـكى بمدينة بكين ( شكل ١١٥ ) ويتجلى فيها حب الطبيعة وإبداع تصويرها مع التوفيق فى التعبير عن ارستقراطية الأشخاص المرسومين فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا .



( شكل ١١٨ ) صورة خسرو يقتل بهرام جوبين . فى مخطوط من أشعار فارسية كتبه سنة ٨٢٣ هـ ( ١٤٢٠ م ) محمود الكاتب الحسينى فى شيراز لمكتبة الأمير بيسنقر . هو كان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

وفى مجموعة جابنكيان مخطوط من مجموعة شعرية ، كتب سنة ٨١٣هـ (١٤١٠م) لإسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شاهرخ بخط محمود مرتضى الحسينى (شكلى ١١٦ و ١١٧) ، الذى كتب مخطوطا آخر من مجموعة شعرية كان محفوظا حتى قيام الحرب الأخيرة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين . وقد تم فى سنة ٨٢٣هـ (١٤٢٠م) لمكتبة الأمير بايسنقر . ويمتاز بحرص



( شكل ١١٩ ) خسرو وشيرين . فى مخطوط من أشعار فارسية كتبه سنة ٨٢٣ هـ ( ١٤٢٠ م ) محمود الكاتب الحسينى فى شيراز لمكتبة الأمير بايسنقر وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص فى صوره وبالألوان الهادئة الخفيفة والأساليب الاصطلاحية فى رسم التلال ( شكلى ١١٨ و ١١٩ ) .

وفى المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من كتاب مجموعات النجوم لعبد الرحمن الصوفى ، كتب للسلطان التيمورى أولوغ بك بن شاه رخ فى مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) . وفيه كثير من الرسوم الآدمية ورسوم الطيور والحيوانات التى توضح أسماء النجوم والمجموعات الفلكية ( شكل ١٢٠ ) .



(شكل ١٢٠) رسم فى مخطوط من مجموعات النجوم لعبد الرحمن الصوفى . كتب للسلطان التيمورى اولوغ بك ابن شاه رخ فى مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) ومحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس

وثمت مخطوط إيرانى فيه ديوان سلطان أحمد جلائر ويرجع إلى بداية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) وفى هوامش صفحاته الأخيرة رسوم تخطيطية على الطراز الصينى وفيها تذهيب ولون بسيط . وهى فريدة فى نوعها (شكل ١٢١) . فالمعروف أن الخطاط كان يترك مساحة مستطيلة الشكل فى معظم الأحيان ، ليرسم فيها الصورة التى يراد رسمها . وحدث أن كانت بعض أجزاء الصورة تمتد إلى الهامش . وحدث أيضا أن الهوامش كانت تزين برسوم حيوانات وزهور ونبات . ولكن الرسوم الزينية التى نراها فى هوامش الصفحات الأخيرة فى هذا المخطوط نادرة جدا فى هوامش المخطوطات الإيرانية . وأكبر الظن أنها وثيقة الصلة بالمدرسة الفنية التى ازدهرت بمدينة تبريز فى نهاية القرن الثامن الهجرى (١٤م) حيث بلغ التأثر بالأساليب الفنية الصينية أقصى منتهاه .

ومن المخطوطات التى تحتوى على صور مشهورة تنتمى إلى هذه المدرسة مخطوط من كتاب فارسى عن قصة المعراج اسمه « معراجنامه » كتب لشاه رخ فى مدينة هراة سنة ٨٤٠هـ (١٤٣٦م) ومحفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس . وتمتاز صور هذا المخطوط بأن



( شكل ١٢١ ) رسم على الطراز الصيني في هامش صفحة من مخطوط إيراني فيه ديوان
سلطان أحمد جلائر ويرجح أنه يرجع إلى بداية القرن ٩ هـ ( ١٥ م )

جلها مربع الشكل ومستقل عن المتن ، ولكن فيها تكراراً إذ أن أكثرها يمثل النبي عليه السلام راكباً البراق تحف به الملائكة ويتقدمه سيدنا جبريل ويسير الركب في السموات ويقابل الأنبياء والرسل . والملاحظ في رسوم النبي وأصحابه أن السحنة وتقاطيع الوجوه تدل




( شكل ١٢٢ ) صورة من مخطوط تاريخى فى مجموعة اشيروف
ترجع إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م )

على أصل عربى ، بينما يظهر التأثير الصينى فى رسوم الملائكة بوجوههم المستديرة وعيونهم الصغيرة المنحرفة ، كما يظهر أيضاً فى رسوم السحب الصينية التى تغطى أرضية الصور .

وفى دار الكتب المصرية مخطوطان من طراز هذه المدرسة أولهما من كتاب جمشيد وخورشيد (رقم١٥٦ أدب فارسى) وقد فرغ من كتابته عماد خباز سنة ٨٤١ هـ (١٤٣٨ م) وفى أول المخطوط صحيفتان مذهبتان غاية فى الجمال والإبداع ، ولكن الصورة الوحيدة فيه غير متقنة الصنعة ويظهر أنه قد أعيد نقشها بالألوان فى عصر متأخر . أما المخطوط الثانى فنسخة من كتاب الشهنامه للفردوسى ( رقم٥٩ تاريخ فارسى) ، كتبها محمد السمرقندى سنة ٨٤٤ هـ (١٤٤٠ م) وفيها خمس وستون ومائة صورة ، ولكن أكثرها أعيد نقشه فى عصر متأخر فقلّت قيمتها الفنية .

وفى مجموعة أشيروف صورة من مخطوط فارسى عليها أشعار فى تاريخ الشاه طهماسب وتدلّ أرضية الصورة وملابس الأشخاص فيها على أنها ترجع إلى القرن التاسع الهجرى (شكل ١٢٢) .

ويجدر بنا أن نلاحظ أن الصور الايرانية فى القرن التاسع (١٥م ) تنسب عادة إلى هراة ؛ لأن هذه المدينة كانت أهم ميدان لفن التصوير فى ذلك العصر . ومع ذلك فقد كان كثيرون من أعلام المصورين ينتقلون فى الدولة الايرانية من بلد إلى بلد ، وكانت المراكز الفنية المختلفة تتبادل المصورين المشهورين . ومن ثم فإننا لا نكاد نجد فرقاً ظاهراً بين الصور التى كانت تصنع فى هراة والصور التى كانت تصنع فى المدن الايرانية الأخرى كشيراز ، اللهم إلا ما كان من ريشة غير الممتازين من رجال الفن ، لأن مثل هؤلاء مثل الصانع الريفى الذى تظل آثاره الفنية — إن صح تسميتها بهذا الاسم فى أغلب الحالات — متأخرة عن آثار زملائه فى المدن ممن يتطورون ويسيرون بخطًى أوسع فى سبيل التقدم ومسايرة العصر .

* * *

وهكذا نرى أن التصوير الايرانى فى عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة الأخيرة فى سبيل الكمال الذى بلغه على يد بهزاد وتلاميذه من الذين حملوا لواء هذا الفن فى صدر الدولة الصفوية وذلك على الرغم من أن العاهلية التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه ، حتى استولت قبائل التركمان على غربى إيران وقامت دولة الأوزبك فى بلاد ما وراء النهر ، بل واستطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور فى شرقى إيران . ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم بغير أن يؤثر ذلك فى ازدهار صناعة التصوير ، فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين عامى ٨٧٣ و ٩١١هـ (١٤٦٨ — ١٥٠٦م) من العصور الذهبية لتلك المدينة فى الأدب والفن ، وكان هو ووزيره مير على شير من أكبر

رعاة التصوير فى التاريخ الإيرانى حتى ظهر فى خدمتهم بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة فى التصوير الإسلامى .

## بهزاد ومدرسته

ولد بهزاد فى مدينة هراة فى بداية النصف الثانى من القرن التاسع ( ١٥م ) وتقول بعض المصادر التاريخية إنه تلقى النقش والتصوير عن فنان اسمه بير سيد احمد التبريزى ، كما تذهب مصادر أخرى إلى أن أستاذه هو المصور ميرك نقاش من هراة ومهما يكن من شىء فإن بهزاد نشأ نشأة فنية طيبة ونعم برعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره مير على شير .

ولم يبرح بهزاد مدينة هراة حتى وقعت فى يد الشاه إسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ ( ١٥١٠ م ) ، فانتقل معه — إن طائعاً أو مكرهاً — إلى تبريز حيث زاد نجمه بزوغاً ونال من الشرف والفخار فى خدمة الشاه إسماعيل ، ثم ابنه طهماسب ، ما لم ينله مصور آخر فى التاريخ الإسلامى . وقد روت بعض الكتب أن الشاه إسماعيل حين تشبت الحرب بينه وبين الترك سنة ٩٢٠ هـ ( ١٥١٤ م ) أبدى جزعه من أن يقع بهزاد ، والخطاط المشهور شاه محمود نيسابورى فى يد أعدائه ، فأخفاهما فى قبو ، ولما انتهت المعركة وعاد الشاه إسماعيل ، كان أول همه أن يطمئن على حياة هذين الفنانين العظيمين .

وقد حفظ لنا المؤرخ الإيرانى خواندمير براءة لبهزاد ، عينه بها الشاه إسماعيل سنة ٩٢٨ هـ ( ١٥٢٢ م ) مديراً لمكتبته الملكية ورئيساً لجمع فنون الكتاب وما فيه من خطاطين ومصورين ومذهبين . على أن الواقع أن المعلومات التى وصلتنا عن حياة الفنانين نادرة جداً ، حتى أنه ليصعب علينا فى أكثر الحالات — إن لم يكن فى كلها — أن ندرس البيئة التى نشأوا فيها ، والعوامل التى وجهتهم وتأثروا بها . ولكن شيئاً لا يكاد يختلف فيه اثنان من مؤرخى الفنون الإسلامية : هو أن بهزاد ذاع صيته فى إيران ، وفى غيرها من البلاد التى كانت لها بالإيرانيين صلات فنية ، وأن شهرته غطت على شهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم ، فكتب عنه خواندمير الثناء الجم وقرنه بمانى الذى يضرب به المثل عند الإيرانيين فى إتقان التصوير ، وقال إن مهارته محت ذكرى سائر المصورين ، وأن شعرة من فرشاته قد أكسبت الجماد حياة . . . الخ ، كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية وكتب عنه بابر القيصر الهندى المغولى أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعمّ الإعجاب ببهزاد ، وامتدت شهرته ولا سيما فى إيران والهند ، بحيث أصبح من الصعب

أن نعرف على وجه التحقيق كل منتجاته ، لأن المصورين أقبلوا على تقاليده ، بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاءً لشأنها ، كما أن التجار وبعض الهواة كانوا ينسبون إليه صوراً ليست من عمله ويقلدون إمضاءه رغبة في الكسب ، كما يفعل الذين يقلدون التحف الفنية الأثرية في العصر الحاضر . وهكذا نرى أن كثيراً من الصور التي تنسب الى هذا المصور النابه يشك مؤرخو الفنون الإسلامية في صحة نسبتها إليه ؛ والحق أن بعض هذه الصور تقليد صادق لمنتجات بهزاد يصعب كشفه على غير ذوى الخبرة . بينما هناك صور عليها إمضاء بهزاد ولا يشك أى ناقد له إلمام بسيط بتاريخ التصوير الإسلامى فى أن هذا الإمضاء غير صحيح وأن هذه الصور بعيدة عن بهزاد وأسلوبه الفنى بعد الأرض عن السماء .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية . وهو الذى استطاع أن ينتصر على الخطاطين انتصاراً مبيناً ، فقد كانت منزلتهم أعلى من منزلة المصورين ، وكانوا يحددون الفراغ الذى يتركونه فى صفحات المخطوطات ليرسم فيه المصورون ، فيتحكمون بذلك فى حجم الصور وفى انتقاء الموضوعات التى يرسمها الفنانون ، ولكن بهزاد قضى على ذلك ، واختار ما كان يلوح له من الموضوعات ، ورسمها بالحجم الذى كان يريده فى صحيفة أو صحيفتين متجاورتين .

ومما امتاز به بهزاد براعته العظيمة فى مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفى التعبير فى صوره عن الحالات النفسية المختلفة ، وفى رسم العمائر والمناظر الطبيعية . وأنك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صوراً أرستقراطية بهدوئها وبحسن الذوق وإبداع التركيب فيها وبدقة الزخرفة وانسجامها ، مما يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذى انتهى على يديه تطور التصوير الإيرانى فى عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية ، فبلغ التقدم منتهاه .

وقد لاحظ بعض مؤرخى التصوير الإسلامى أن أكثر الصور التى رسمها بهزاد كان بين الأشخاص المرسومين فيها رجل ذو سحنة بربرية . كما لوحظ أيضاً أن بهزاد لم يأت فى آثاره الفنية بصور كثير من النساء .

ورسم بهزاد فى هراة صورتين للسلطان حسين بيقرا ولمحمد خان . وهما — فيما نعلم — أول ما وصل إلينا من الصور الشخصية الإسلامية التى ترسم فيها سحنة إنسان بتقاطيع وجهه وصفاته الجسمية .

وقد عاش بهزاد طويلا ، وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع والعاشر ( ١٥ — ١٦ م ) وكثير من هذه الصور تمثل دراويش من العراق وإيران . ويذكرنا هذا

بما كتبه أحد المؤلفين الهنود من أن بهزاد لم يحرز هـذه الشهرة الواسـعة والصيت الذائع لأنه سـار بأساليب التصـوير الإيرانى إلى الـكمال الطبيعى الذى كان مقدراً له أن يصل إليه فى تطوره فحسب، بل لأنه سار به أبعد من ذلك فأدخل فيه عنصراً من الحب الالهٰى، لتأثره بمذهب الصوفية الذى بلغ أوج عظمته فى إيران، قبيل أن يولد بهزاد، وحين كان صبياً.



( شكل ١٢٣ ) الراعى ودارا ملك الفرس . للمصور بهزاد
فى مخطوط من « بستان » سعدى محفوظ بدار الـكتب المصرية
ومؤرخ من سنة ٨٩٣ هـ ( ١٤٨٨ م )

ومن الآثار الفنية البديعة التى صورها بهزاد مخطوط من كتاب « بستان » للشاعر الإيرانى سعدى محفوظ فى دار الـكتب المصرية ، وفيه ست صور من عمل بهزاد وعلى أربع منها إمضاؤه : « عمل العبد بهزاد » . ويطمئن مؤرخو الفن الإسلامى كل الاطمئنان إلى صحة نسبة هـذه الصور إليه . وقد كتب هذا المخطوط سنة ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) للسلطان حسين بيقرا الذى نراه مرسوماً مع بعض أتباعه وندمائه فى صـورتين (أو صورة فى صحيفتين) فى فاتحة المخطوط . وتمثل إحدى الصور فى هذا المخطوط الثلاث دارا مع راعى الخيل ، وقد أتقن بهزاد فى هذه الصورة رسم الطبيعة الريفية ورسم الخيل (شكل ١٢٣) . وثمت صورة أخرى فيها رسم بعض علماء الدين يتجادلون فى مسجد وقد دخل عليهم رجل من العامة (شكل ١٢٤)



( شكل ١٢٤ ) فقهاء يتجادلون فى مسجد . من تصوير بهزاد فى مخطوط من « بستان » سعدى . مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ ( ١٤٨٩ م ) ومحفوظ فى دار الكتب المصرية

ويتجلى فى هذه الصورة إبداع بهزاد فى تصوير العمائر ومزج الألوان المؤتلفة والتعبير عن الحالات النفسية المختلفة ، وتوفيقه فى تمييز وجوه الأشخاص بعضها عن بعض . وتبدو هذه المزايا فى صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل مناظر فى مسجد : شخص يتوضأ ، وفقهاء يتحدثون ، وفقيه يحدث سيدة . . . الخ . أما الصورة الأخيرة فتمثل سيدنا يوسف يفر من زليخا امرأة العزيز حين اتخذت لنفسها قصراً ، يصل المرء إلى داخله بعد اجتياز سبع طبقات من الأبواب وزينت القاعة الداخلية بصور تمثلها بين ذراعى سيدنا يوسف ظانة أن يوسف حين يرى هذه الصور لابد واقع فى شراك صاحبتها الحسناء ، ولكن يوسف الصديق لما دخل الغرفة فطن إلى حيلة زليخا وصلى لربه ففتحت الأبواب ونجا من شر زليخا .

وكان لبهزاد تأثير كبير فى الأساليب الفنية فى عصره ، فقلده كثيرون وتعلم عليه مصورون نهضوا بالصناعة فى ذلك العصر ، حتى أننا نستطيع أن نقول فى ثقة واطمئنان إنه كان زعيم مدرسة عظيمة فى فنه ، أو أنه على أقل تقدير استطاع أن يسمو بالأساليب الفنية التى ازدهرت فى مدرسة هراة إلى غاية الاتقان والدقة ( الأشكال ١٢٥ و١٢٦ و١٢٧ و١٢٨ ) .

* * *



( شكل ١٢٥ ) صورة تنسب إلى المصور بهزاد مؤرخة من سنة ٨٨٢ هـ ( ١٤٧٨ ) ومحفوظة فى مجموعة شيستربيتى

وقد كشفت الدراسات الحديثة فى تاريخ التصوير عن اسم مصور كبير عاش أيضا فى هراة فى القرن التاسع الهجرى (١٥م)، وكان مؤرخو الفن الإسلامى يخلطون بين آثاره الفنية وآثار زميله بهزاد . هذا المصور هو قاسم على . ونجد إمضاءه فى صور بمخطوط من المنظومات «الخمسة» لنظامى ، محفوظ فى المتحف البريطانى ومؤرخ سنة ٨٩٩ هـ (١٤٩٣ م) وتمثل إحدى هذه الصور مدرسة فى الهواء الطلق ، بينما تمثل صورة أخرى عدداً من النساء فى بركة حمام وتطربهن عازفة على العود . وله صورة ثالثة تمثل جماعة من الصوفية فى حديقة (شكل ١٢٩)

## مدرسة بخارى

وثمت مدرسة أخرى فى التصوير الإسلامى يمكن أن نلحقها بالمدرسة التيمورية ، ونستطيع أن نرى فى آثارها الفنية ما كان لبهزاد وتلاميذه من تأثير على رجالها : تلك هى المدرسة التى ازدهرت بإقليم بخارى خلال القرن العاشر الهجرى (١٦م) . والواقع أن الأحداث السياسية التى وقعت بخراسان وبلاد ما وراء النهر فى بداية هذا القرن هى التى أدت إلى قيام هذه المدرسة ؛ فإن مدينة هراة سقطت فى يد شيبانى خان زعيم الأوزبك سنة ٩١٣هـ (١٥٠٧م) ولكن

الشاه اسماعيل الصفوى انتزعها من يدهم بعد ثلاث سنوات، وتقلص حكم الشيبانيين إلى بلاد ما وراء النهر ، وصاروا يحكمون من سمرقند وبخارى ، وهاجر إلى هاتين المدينتين كثير من المصورين فى هراة ، ولاسيما لأن قيام الدولة الصفوية فى هذا الأقليم كان معناه فرض المذهب الشيعى عليه ، بعد أن كان سنى المذهب فى عصر تيمور وخلفائه ، وفى عصر الشيبانيين . ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ونهبوها سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٥م) فهاجر منها إلى بخارى جمهرة الباقين فيها من رجال الفن وقامت على أكتاف هؤلاء الفنانين فى مهجرهم المدرسة التى تنسب إلى بخارى والتى كان أشهر رجالها المصور محمود مذهب .



( شكل ١٢٦ ) جزء من صورة منظر فى حديقة . من مدرسة بهزاد فى نهاية القرن ٩ هـ ( ١٥ م )

ومن أبدع منتجات هذه المدرسة صورة فى مخطوط من منظومة الشاعر نظامى المسماة « مخزن الأسرار » . وهذا المخطوط محفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس وقد كتب فى

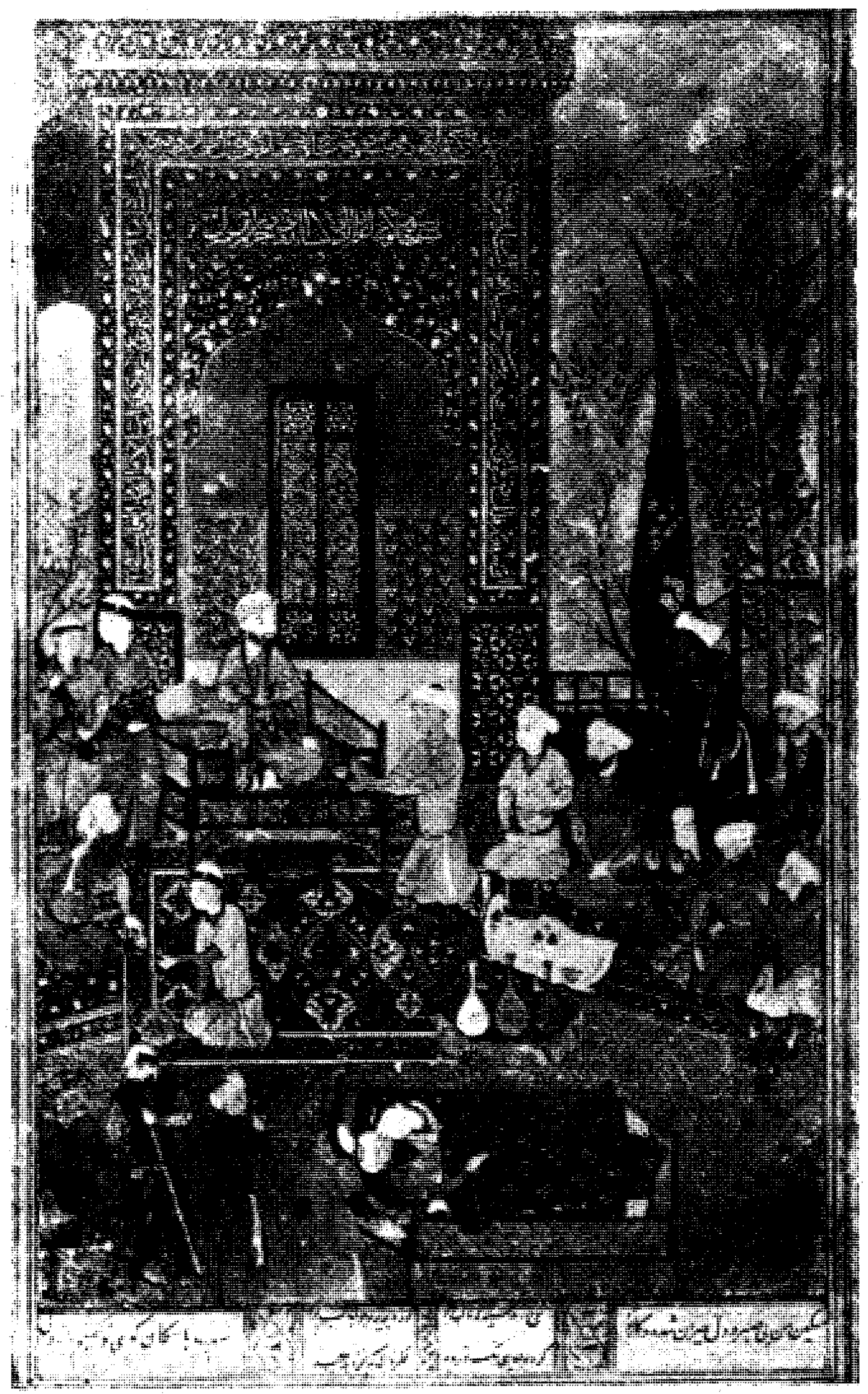


( شكل ١٢٧ ) خطف أميرة فى قارب . صفحة من مخطوط ديوان أمير خسرو دهلوى .
محفوظة فى متحف فرير Freer Gallery of Art بوشنجطن وترجع إلى نهاية القرن ٩هـ (١٥م)

بخارى سنة ٩٤٤هـ (١٥٣٧م) بقلم الخطاط المعروف مير على وفيه صورة من عمل محمود مذهب وهى مؤرخة سنة ٩٥٤هـ (١٥٤٦ م) وتوضح أسطورة فى عدل السلطان سنجر السلجوقى فتمثله ومعه حاشيته وقد استوقفتهم عجوز تطلب إلى السلطان النظر فى مظلمة لها . وقد صور بعض المصورين الإيرانيين هذه الأسطورة تصويراً غاية فى الدقة والإتقان .

ومما نلاحظه فى الصور المنسوبة إلى مدرسة بخارى أن غطاء الرأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل

ومما يؤكد تأثر مدرسة بخارى ببهزاد وتلاميذه مخطوط من كتاب « بستان » لسعدى



( شكل ١٢٨ ) منظر فى حديقة . من مدرسة بهزاد ومحفوظ فى مجموعة أشيروف

كتب فى بخارى سنة ٩٦٤ هـ (١٥٥٥م) ومحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ومحلى بصور



( شكل ١٢٩ ) صورة جماعة من الصوفية فى حديقة . للمصور قاسم على سنة ٨٩٠ هـ ( ١٤٨٥ م ) . ومحفوظة فى المكتبة البودلية فى اكسفورد

كثيرة الشبه بالصور التى رسمها بهزاد فى المخطوط المحفوظ بدار الكتب المصرية .

وثمت مصور اسمه شيخ زاده محمود كان تلميذاً لبهزاد ولميرك ( أحد المصورين فى المدرسة الصفوية التى سيأتى الكلام عنها ) ثم التحق بخدمة الشيبانيين فى بلاد ما وراء النهر . ومن آثاره الفنية صورة فى مخطوط تاريخه سنة ٩٤٢ هـ ( ١٥٣٥م ) وفيه صورتان عليهما إمضاء بهزاد ، وقد كان هذا المخطوط فى مكتبة أبى الغازى عبد العزيز بهادر خان سلطان الأوزبك فى بخارى الذى قيل عنه إنه كان أكبر جامعى الكتب الفنية الثمينة فى الشرق قاطبة . ويروى أيضاً أن الامبراطور الهندى المغولى جهانجير اشترى هذا المخطوط الأخير ودفع فيه

نحو عشرة آلاف جنيه وكتب على الصفحة الأولى منه أنه سيبقيه دائماً أمام عينيه . والصورة التي رسمها شيخ زاده فى هذا المخطوط تمثل منظراً ريفيا ، قوامه فارسان وراعيان وبضعة خيول ، وهو يشبه تماماً صورة الملك دارا وراعى الخيل من عمل بهزاد فى مخطوط « بستان » بدار الكتب المصرية .

### المدرسة الصفوية الأولى

قامت هذه المدرسة على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه الذين هاجروا من هراة لما استولى عليها الشاه اسماعيل . وأما الذى رعاها بعنايته حتى أينعت وكان انتاجها طيباً فهو الشاه طهماسب، الذى ظل يحكم إيران من سنة ٩٣٠ إلى سنة ٩٨٤ هـ ( ١٥٢٤ — ١٥٧٦ م ) بعد أن قضى أبوه الشاه اسماعيل حكمه فى حروب وطد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافى لتعهد المجمع الملكى لفنون الكتاب الذى أنشأه وعقد إدارته لبهزاد .

ومما نلاحظه عن الحياة الفنية فى عصر الدولة الصفوية عامة أن مكانة الفنانين الاجتماعية ، ولاسيما المصورين ، ارتفعت فصار من بينهم أصدقاء السلطان وندماؤه ، بل كان الشاه طهماسب نفسه مصوراً تعلم الفن من المصور المشهور سلطان محمد ، وكان كذلك صديقاً لبهزاد وتلميذه أغا ميرك . ولا غرابة فى أن يرتفع شأن رجال الفن فى حكم الدولة الصفوية ؛ فإنها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساسانى ، فطبيعى أنها فكرت فى أن تعيد إلى إيران مجدها الفنى القديم وبدأت برجال الفن ، فكان نصيبهم وافراً من تشجيعها وإكرامها . ومن ثم فإن مخطوطات العصر الصفوى فيها عدد كبير محلى بالصور ، ويمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضخمة جميلة ، وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب ، كل ذلك فى رسم دقيق ، وألوان زاهية فى هدوء ، ومتنوعة فى تلاؤم . ويتوج ذلك مهارة فى تأليف الصورة وتوزيع الأشخاص فيها ، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة .

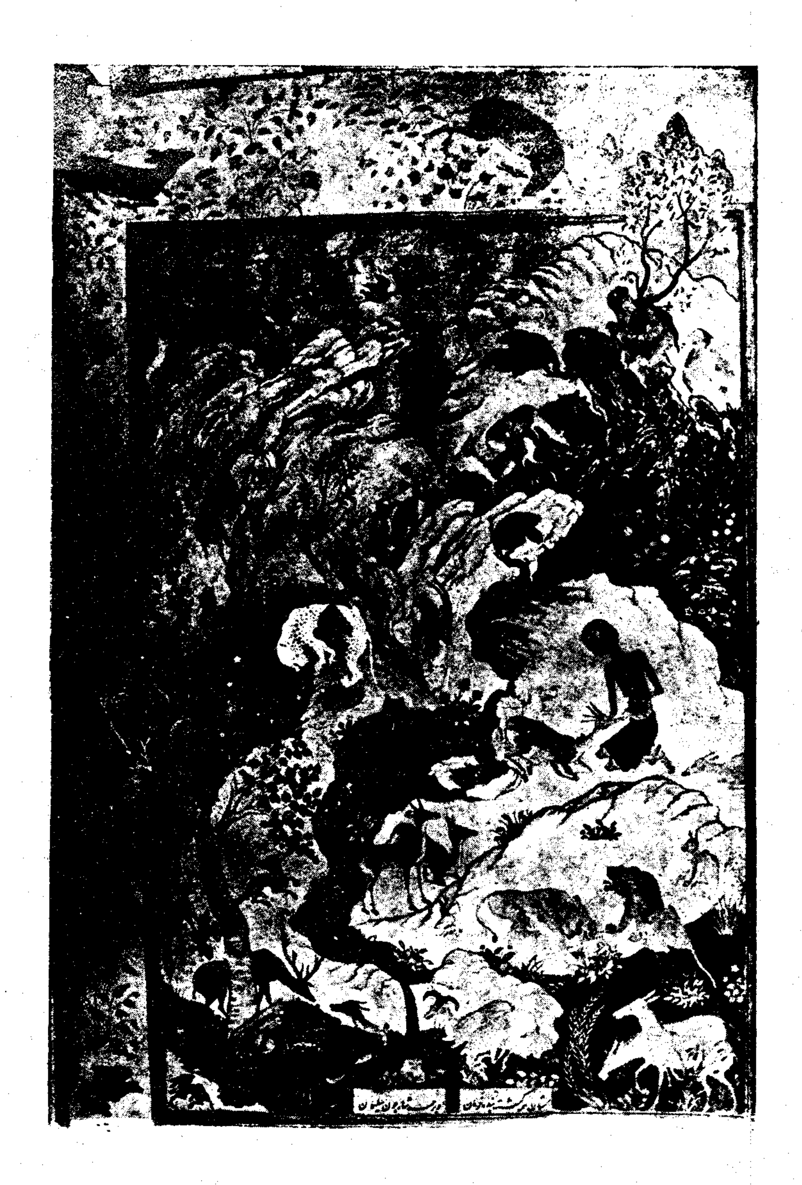
وتمتاز الصور فى المدرسة الصفوية الأولى بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء ( شكل ١٣٠ ) . ولكن هذه الميزة ليست عامة ، لأن وجود تلك العمامة فى صورة من الصور يدل على أنها ترجع إلى العصر الأول من حكم الأسرة الصفوية أى قبل وفاة الشاه طهماسب ، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد أن الصورة لا يمكن نسبتها إلى هذا العصر . ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت فى أول الأمر شعار أفراد



(شكل ١٣٠) صورة شيخ يحدث سيدة ، من مخطوط من ديوان مير على شيرنوائى محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ١٠ هـ (١٦ م)

الأسرة الصفوية وأتباعهم ، وكان المصوّرون يرسمون العصا الصغيرة فيها باللون الأحمر ، ثم ضعف شأن هذه العمامة وبدأ القوم يغيرون لون العصا ، ثم أصبح وجودها نادرا فى الصُّور الصفوية التى رسمت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير فى توحيد الأساليب الفنية بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية فى البلاد الإيرانية . فلا غرو أن أصبحت منتجات مصورى البلاط فى تبريز وقزوين أنموذجاً ينسج على منواله النابهون من المصورين فى سائر العاهلية الصفوية .



(شكل ١٣١) صورة مجنون ليلى بين الوحوش فى الصحراء . تصوير ميرك من المدرسة الصفوية الأولى فى تبريز . فى مخطوط من المنظومات الخمس لنظامى كتب للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى

ومن أعلام المصورين فى هذه المدرسة آقاميرك وسلطان محمد ومظفر على ومحمدى ومير سيد على وسيد نقاش وشاه محمد ودوست محمد وشاه قولى التبريزى وشيخ زاده .

أما أقا ميرك فقد كان تلميذاً لبهزاد ، ولعله أكبر الفنانين بعده فى تاريخ التصوير



(شكل ١٣٢) كسرى أنوشروان ووزيره يسمعان البومتين . من المدرسة الصفوية الأولى فى تبريز . فى مخطوط من المنظومات « الخمسة » لنظامى . كتب للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ ( ١٥٣٩ و ١٥٤٣ ) . ومحفوظ فى المتحف البريطانى

الإسلامى ، وقد نشأ فى إصْفَهان ونبغ منذ حداثته فى التصوير وفى الحفر على العاج ، ولكنهُ لم يستطع أن يتحرر تماماً من أساليب المدرسة التيمورية . وأبدع ما يعرف من آثار آقا ميرك خمس صور فى مخطوط من المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامى . ولعلّ هذا المخطوط أجل ما ينسب إلى المدرسة الصفوية الأولى . وقد كتب للشاه طهماسب بقلم الخطاط المشهور شاه محمود النيسابورى بين سنتى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ ( ١٥٣٩ — ١٥٤٣ م ) وفيه أربع عشرة صورة كبيرة بريشة أعلام المدرسة الصفوية : ميرك وسيد على وسلطان محمد وميرزا على ومظفر على . ومما تمتاز به صفحات هـذا المخطوط هوامشها المذهبة والمزينة بنقوش نباتية ورسوم حيوانات طبيعية وخرافية (الأشكال ١٣١ — ١٣٣ ) .

والصور التى تنسب إلى آقا ميرك فى مخطوط المتحف البريطانى تعتبر كلها خير أمثلة التصوير فى ذلك العصر ، سواء فى الموضوعات أم فى الأساليب الفنية ، فثلاث منها تمثل مناظر استقبال وحفلات فى البلاط تتجلى فيها العظمة الشرقية وأبهة الملك الإيرانى ، بينما تمثل إحدى الصورتين الباقيتين مجنون ليلى فى الصحراء تحيط به حيوانات دقيقة الرسم متقنة النسب ( شكل ١٣١ ) . وتوضح الصورة الأخيرة أسطورة كسرى أنوشيروان يصغى لبومتين تتحدثان فوق أنقاض قصر قديم وتتنادران ذاكرتين عواقب الظلم ( شكل ١٣٢ ) .

أما الذى حمل لواء التصوير فى بلاط الشاه طهماسب بعد بهزاد وميرك فهو سلطان محمد ، ويتجلى فى صوره إتقان عجيب لمزج الألوان ، ومهارة كبيرة فى رسم الجموع وتوزيعها فى الصورة ، وفى رسم الحيوان ولاسيما الخيل ، وولوع بمناظر الطرب والسرور والغبطة والأبهة .

ومن أبدع آثاره الفنية صورتان فى مخطوط المتحف البريطانى سالف الذكر توضح إحداها منظراً فى قصة « خسرو وشيرين » المشهورة فى الأدب الفارسى ، فنرى خسرو يفجأ شيرين وهى تستحم . أما الصورة الثانية فتمثل بهرام جور يصيد الأسد .

ومن الصـور التى يرجح أنها من رسم سلطان محمد فى هذا المخطوط صورة تمثل قصة المعراج ( شكل ١٣٣ ) . ولعلها أبدع ما صوّره الفنانون فى عصر الأسرة الصفوية ؛ فإن المرء يؤخذ لأول وهلة بإبداع ألوانها وجلال مظهرها ويرى فيها السماء بسحبها البيضـاء ، والنبى عليه السلام راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الآدمى . وفى يمين الصورة بالجزء السفلى نرى الأرض التى تركها النبى وحولها غلاف أبيض كروى ؛ وأمام النبى سيدنا جبريل يقود الركب فى السموات ؛ وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة فى عصاة ويخرج منها لهب ذهبى ، وعلى يسار النبى ملك آخر يحمل صحنا فيه بخور يحترق . وفى الصورة ملائكة



( شكل ١٢٣ ) صورة المعراج . من المدرسة الصفوية الأولى فى تبريز . ولعلها من تصوير سلطان محمد فى مخطوط من المنظومات « الخمسة » لنظامى كتب للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩هـ ( ١٥٣٩ و ١٥٤٣م ) ومحفوظ فى المتحف البريطانى



(شكل ١٣٤) صورة مجلس طرب وشراب . من عمل المصور الإيرانى
سلطان محمد فى القرن ١٠ هـ (١٦ م)

آخرون ، يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والفاكهة وفى يد أحدهم تاج ثمين . وصفوة القول أن فى الصورة خيالا واسعا وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الإيرانى . كما أننا نلاحظ فى رسم النبى عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون فى معظم الأحيان من إخفاء سحنة الرسول .

ومن أبدع الصور التى رسمها سلطان محمد صورة فى مخطوط من أشعار حافظ فى مجموعة كارتييه Cartier وتمثل منظر شراب (شكل ١٣٤) وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه



( شكل ١٣٥ ) عجوز تقود المجنون إلى ربع ليلى . للمصور مير سيد على . فى مخطوط من المنظومات الخمس لنظامى كتب للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ ( ١٥٣٩ — ١٥٤٣ ) ومحفوظ بالمتحف البريطانى

فى تصوير الحركة ، فإن المنظر كله يكاد يكون كاريكاتوريا : تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض ؛ وفى الطابق العلوى شيخ ينظر فى مرآة فى يده ؛ ويشترك الملائكة فى الشراب من شرفة تطل على الباقين ، بينما يطرب

الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلامان وثلاثة أشخاص آخرين في هيأة كاريكاتورية تجعلهم أقرب إلى القردة منهم إلى الآدميين . وفى طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى فى حبل طويل أمسك به رجل فى شرفة تطل على الحديقة .

على أن سلطان محمد لم يكتف بتصوير المخطوطات ، بل كان رئيساً لمجمع الفنون الجميلة فى تبريز وأشرف على عمل الرسوم للقاشانى وللسجاجيد . والمعروف أن تأثير المصورين من المدرسة الصفوية الأولى كان عاماً فى ميادين الفن الإيرانى .

وامتاز المصور مير سيد على بجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض فى الصورة الواحدة وبعنايته بتسجيل حياة المدن والريف فى ٥٧٨ . ويبدو ذلك فى الصورة التى رسمها فى مخطوط نظامى سالف الذكر ( شكل ١٣٥ ) . وهى تمثل عجوزاً تقود المجنون أسيرا إلى خيمة ليلى . وقد خرج المصور على التقاليد الموروثة . فصوّر ربع ليلى وما يجرى فيه من الأعمال اليومية وما آثاره قدوم « المجنون » من العداء والفضول . فليلى جالسة فى خيمتها والعجوز على مقربة منها ومعها المحب المتيم يرسف فى قيوده والصبية يقذفونه بالأحجار . وفى الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية وثمت سيدة تجلب ماء من القناة وأخرى تحلب شاة وبجوارها راعيان يحرسان قطيعا من الغنم وفى يد أحدهما مغزل بينما يعزف الثانى فى مزمار .

وقد لقن سلطان محمد ابنه فن التصوير ، فأصبح « محمدى » مصوراً ماهراً بل وتفوّق على أبيه فى رسم المناظر الطبيعية ، كما يظهر من رسم له محفوظ بمتحف اللوفر ومؤرخ من سنة ٩٨٦ هـ ( ١٥٧٨ م ) ويمثل فلاحاً يحرث الأرض ، وآخر يجلس تحت شجرة ، وثالثاً يقطع خشباً من شجرة ورجلاً يملأ جرة وبجواره خيمتان فيهما نساء يغزلنَ وينسجنَ ، وفى الجانب الأيسر من الصورة راع يحرس قطيعاً من الغنم ويعزف على مزمار فى يده ( شكل ١٣٦ ) .

* * *

ومن الذين نبغوا فى بلاط الشاه طهماسب المصور مظفر على وقد ساهم فى تزيين مخطوط المتحف البريطانى ، فرسم صورة توضح قصة بهرام جور وحبيبته التى طلبت إليه أن يثبت براعته فى الرماية ، وذلك بأن يضرب حمار الوحش سهماً واحداً فيثبت حافره بأذنه . فضرب بهرام جور حمار الوحش فى أذنه بقطعة من طين ، فرفع الحمار حافره ليحك أذنه ، وانتهز بهرام جور الفرصة فأطلق عليه سهماً ثبت حافره فى أذنه .



( شكل ١٢٦ ) صورة منظر فى الريف ، للمصور الإيرانى محمدى سنة ٩٨٦ هـ ( ١٥٧٨ م ) . محفوظة فى متحف اللوفر بباريس

وقد كان من حظ المصورميرسيد على وزميل لهُ اسمهُ عبد الصمد أن لقيا فى مدينة تبريز همايون العاهل الهندى المغولى ، حين لجأ إليها وأضافهُ الشاه طهماسب ، فاتصلا به وتلقى هو وابنه الأمير أكبر دروساً فى التصوير عنهما ، وقامت على أكتافهما مدرسة هندية إيرانيــة فى بلاط الهند .

وفى دار الكتب المصرية مخطوط فارسى من كتاب يوسف وزليخا للشاعر جامى (رقم ٤٥ أدب فارسى) ويشتمل على سبع صور من عصر الشاه طهماسب: إحداها تمثل المعراج، والثانية تمثل زليخا جالسة مع زوجها فى جوسق، والثالثة تمثل موكب فرعون مصر ونراه فيها راكباً حصاناً وحوله فريق من حاشيته على الخيل ومعه نساء وعازفات على الآلات الموسيقية، وتذكر هذه الصورة بطراز سلطان محمد. أما الصورة الخامسة فنرى فيها سيدنا يوسف ومعه زليخا فى قصر صغير. وتوضح الصورة السادسه حادث البرتقال الذى تذكر القصة الفارسية أن زليخا قدمته للنساء اللائى دعتهن، فلما دخل يوسف ذهلنَ بجماله فقطعنَ أصابعهنّ بدلا من البرتقال. وفى ذلك جاء فى القرآن الكريم: «وقال نسوة فى المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبا إنّا لنراها فى ضلال مبين. فلما سمعت بمكرهنّ أرسلت إليهن واعتدت لهن متكأً وآتت كل واحدةٍ منهن سكيناً وقالت أخرج عليهن فلما رأينه أكبرنه وقطّعنَ أيديهن وقلن حاش لله ماهذا بشراً إن هذا إلاّ ملكٌ كريم» أما الصورة الأخيرة فتمثل سيدنا يوسف على عرش وإلى جانبه رجل هرم. ويجدر بنا أن نشير فى هذا المقام إلى أن المؤلفين الفرس اتخذوا حكاية يوسف وزليخا موضوعاً لقصة أدبية لاتتفق نهايتها مع نهاية القصة فى القرآن الكريم.

وقصارى القول أن عصر الشاه طهماسب كان غنيا فى الإنتاج الفنى، ولكننا نشاهد فى الجزء الأخير منه تقليداً للسلف وجموداً يُنذران بالاضمحلال الذى سار إليه الفن فى العصر الصفوى الثانى. والمشاهد أن زيادة الإنتاج بدأ يصحبها انحطاط فى نوع المنتجات.

***

### المدرسة الصفوية الثانية

ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران فيما بين سنتى ٩٨٥ و ١٠٣٨ هـ (١٥٨٧ – ١٦٢٩م) وكان إداريا حازماً، وقائداً منصوراً، وحاكما مثقفاً، كثير المطامع؛ فبقى اسمه فى التاريخ الإيرانى رمزاً للمجد والعظمة، ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة فى الفنون لايستحقها كلها، فقد كان عصر تأخر بطىء، سقط بفن التصوير إلى الهاويه، ولكن الأوربيين كانوا أعرف بمنتجات هذا العصر، فظلت فترة من الزمن تحجب ما كان من مجد لبهزاد وللمدرسة الصفوية الأولى.

وتمتاز الآثار الفنية فى عصر الشاه عباس بتنوعها، إذ كان انتقال العاصمة إلى إصفهان



( شكل ١٣٧ ) كسرى برويز ملك الفرس يفجأ شيرين وهى تزين نفسها بعد الاستحمام . فى مخطوط من المنظومات الخمس لنظامى ، محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ١١ هـ (١٧ م) ، ولكن هذه الصورة منقولة عن صورة مثلها ترجع الى نهاية المدرسة التيمورية أو بداية المدرسة الصفوية

وقربها من المحيط عاملين فى نمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية ، فوفدت البعثات والسفارات ، وأقبل السائحون والتجار إلى إيران ، وعنى الفنانون بالنقش على الجدران نفسها ، وبرسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها ، كما شاع رقم الصور من غير ألوان . والظاهر أن رجال البلاط والأمراء انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف فلم يجد المصورون من يعوّضهم عن العمل فيها ، ولذا ندرت المخطوطات المصورة الثمينة فى هذه المدرسة بينما زادت المنتجات التجارية التى لم يكن إخراجها يتطلّب نفقة باهظة .



(شكل ١٣٨) صورة شيخ يسريح . للمصور الايرانى رضا عباسى سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢١ م) ومحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس

والظاهر أن الشاه عباس كان شديداً على الفنانين راغباً فى اتخاذهم آلة للإعلان عن عظمته وأبهة عصره فحسب ، وذلك بتشييد العمائر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيرانى أو بصور أوربية مما كان يحمله إلى إيران التجار والمبشرون . أما فى تصوير المخطوطات فقد جمد المصورون ووقفوا عند تقليد الصور من المخطوطات القديمة (شكل ١٣٧) .

وعلى كل حال فإن تصوير الأشخاص طرأ عليه تطور كبير فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) فقل عدد الأشخاص ولم تعد الصورة تجمع عدداً كبيراً منهم بل أصبح المصور يكتفى فى رسمه بشخص أو شخصين فى وضع متكاف ، وقدّ أهيف ، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات . وينسب هذا الطراز فى التصوير إلى زعيم المصورين فى هذا العصر وهو رضا عباسى ، الذى قامت حول اسمه مناظرات ومسجلات بين علماء الآثار وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين ، بين اسميهما شبه كبير ، وهما آقارضا ورضا عباسى .

والأول أقدم عهداً من الثانى وأقل شهرة منهُ . ولعله بدأ إنتاجه فى بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهاية القرن العاشر (١٦ م) فكان بذلك معاصراً للشاه عباس الأكبر .

أما رضا عباسى فإن إمضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه الخصب كانت بين سنتى ١٠٢٨ و ١٠٤٩ هـ (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

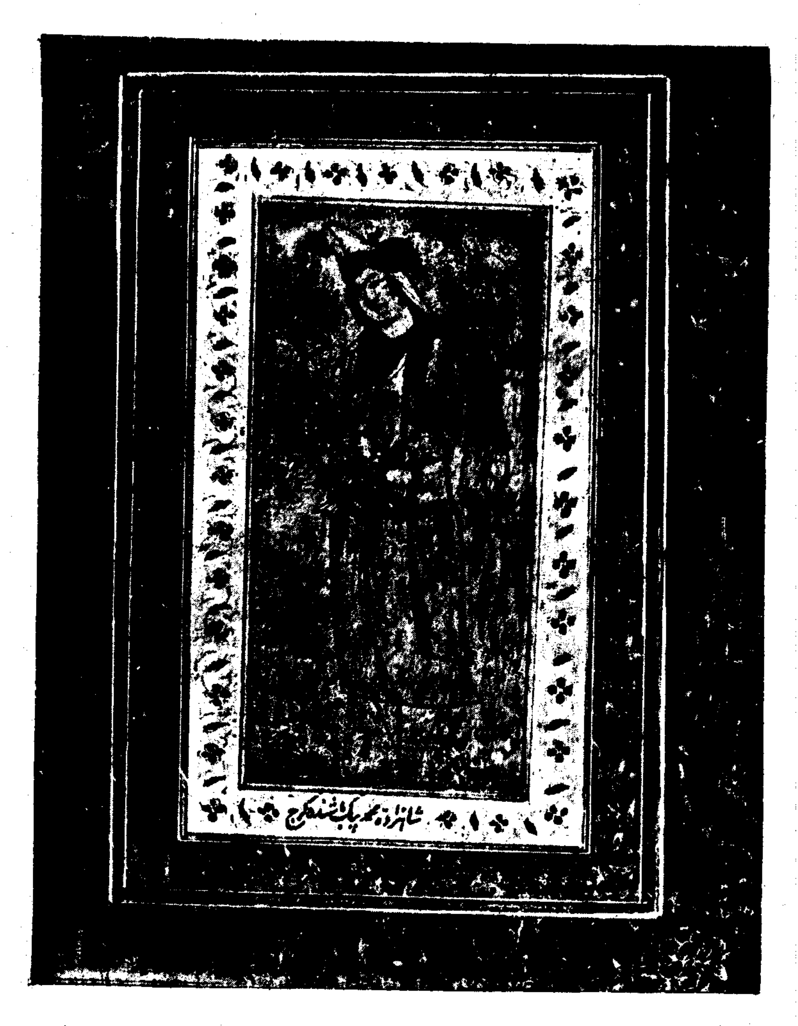
والواقع أن رسوماً كثيرة عليها إمضاؤه ولكنا لا نجزم بصحة نسبتها إليه . ومن



( شكل ١٣٩ ) صورة عليها إمضاء المصور رضا عباسى . من إيران فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

الرسوم التى يرجح أنها من عمله رسم فى المكتبة الأهلية بباريس يمثل درويشا يستريح ( شكل ١٣٨ ) وهو مؤرخ من سنة ١٠٣١ هـ ( ١٦٢١ م ) . ومنها كذلك رسمان كانا محفوظين فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . ويمثل الأول رجلا وامرأة بينهما شجرة ( شكل ١٣٩ ) بينما يمثل الثانى أميرا من الأمراء ( شكل ١٤٠ ) .

وكان هذا الفنان قليل الإنتاج فى شبابه ، يقبل على الرسوم التخطيطية والتوضيحية ولا يعنى بالصور فى المخطوطات ، ثم دخل فى خدمة البلاط فى بداية القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) وانتسب إلى الشاه عباس فأصبح يعرف باسم رضا عباسى وزاد إنتاجه وأصبح له تأثير كبير فى الحياة الفنية بأصفهان ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية .



(شكل ١٤٠) صورة شاب عليها إمضاء المصور الايرانى رضا عباسى . من القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم فى هذه المدرسة الفنية معين المصور (شكل ١٤١) وحيدر نقاش ، ومحمد قاسم التبريزى (شكل ١٤٢) ومحمد يوسف ، ومحمد على التبريزى . وينسب إلى رضا عباسى وإلى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور ، بعضها أقل من المتوسط فى الجودة والإتقان ، ويمتاز أكثرها بما أشرنا إليه من أنوف طويلة وقدود ممشوقة وأوضاع متكلفة . وكان معين المصور تلميذاً لرضا عباسى ، وقد رسم صورة أستاذه . وهى — فيما نعلم — إحدى ثلاث صور وصلتنا لثلاثة من رجال الفن . أما الصورة الثانية فترجع إلى عصر المدرسة الصفوية الأولى وتمثل الأستاذ بهزاد وهى محفوظة الآن فى مكتبة يلدز باستانبول . والثالثة صورة محمدى من عمل المصور محمدى نفسه وهى محفوظة الآن فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن .



( شكل ١٤١ ) صورة جمل . للفنان الايرانى معين مصور . مؤرخة من سنة ١٠٨٩ هـ ( ١٦٧٨ م )

أما الشاه عباس الثانى الذى حكم إيران بين عامى ١٠٥٢ و ١٠٧٧ ( ١٦٤٢ — ١٦٦٧ ) فقد كان شديد الإعجاب بالغرب وفنونه فأرسل المصور محمد زمان ليدرس التصوير فى روما . وقيل إن هذا المصور اعتنق المسيحية ، ثم سافر إلى الهند ولم يرجع إلى إيران إلا سنة ١٠٨٧هـ ( ١٦٧٦ م ) . ومهما يكن من شىء فقد تأثر هـذا الفنان بالأساليب الفنية الأوربية ولا سيما فى الصور الدينية كرسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية .



( شكل ١٤٢ ) صورة ضرب « بالفلقة » للمصور الايرانى محمد قاسم سنة ١٠١٤ ﻫ
( ١٦٠٥ م ) ومحفوظة فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل زاد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية ، وتخلوا عن كثير من الأساليب الإيرانية فى التصوير ، فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيرانى كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التى امتاز بها عصر فتح على شاه (١٧٩٨ — ١٨٣٤ م ) ، فإن صناعتها أوربية أكثر منها إيرانية .

## التصوير الإسلامي فى تركيا



( شكل ١٤٣ ) صورة السلطان مراد الثالث فى قاعة من قاعات قصره وأمامه قزمان وجنديان من الانكشارية . فى مخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى نهاية القرن ١٠ هـ ( ١٦ م ) ويبدو فى هذه الصورة التركية التأثر بأساليب التصوير الايرانى فى العصر التيمورى

لم يكن لتركيا مدرسة خاصة فى التصوير ، فإن الترك لم تكن لهم فى هذا الميدان أساليب فنية موروثة ، إذ أنهم لم يحتفظوا بما كان لأسلافهم فى التركستان ، وإنما كان جل اعتمادهم على مصورين إيرانيين هاجروا إلى تركيا ، وقام على أكتافهم فن التصوير فيها ، أو على مصورين أوربيين استدعاهم سلاطين تركيا إلى استانبول . والواقع أن سقوط القسطنطينية فى يد العثمانيين سنة ٨٥٧ هـ ( ١٤٥٣ م ) على يد السلطان محمد الفاتح أدّى إلى نموّ العلاقات الفنية بين تركيا والغرب . ولم يلبث الأتراك أن تأثروا تدريجيا بالأساليب الفنية الغربية فى فنونهم المختلفة . وقد استُدعى المصور الإيطالى المشهور جنتيلى بلّينى إلى بلاط السلطان فى استانبول سنة ٨٨٥ هـ ( ١٤٨٠م ) حيث رسم صورة السلطان محمد الثانى التى لا تزال محفوظة فى التحف الوطنى للصور فى لندن National Gallery .

وكان للفنانين فى استانبول علاقات وثيقة بالفن الإيطالى فى أول عصر النهضة .



( شكل ١٤٤ ) أهـل الروملي يرحبون بالقائد التركي كنعان باشا في طريقه لاخضاع العصابات التي أغارت على إقليمهم سـنة ١٠٣٦هـ ( ١٦٢٧م ) . في مخطوط تركي من كتاب باشانامه للمؤلف طلوعي . من القرن الحادي عشر الهجري ( ١٧م ). بالمتحف البريطاني

وقد وصلت إلينا صورة أمير تركي منسوبة إلى جنتيلي بليني وهي محفوظة الآن في متحف جاردنر بمدينة بوستن . كما أننا نعرف أيضاً أن مصور البلاط العثماني في عصر السلطان سليمان (٩٢٦ — ٩٧٤هـ ؟ ١٥٢٠ — ١٥٦٦ ) واسمه حيدر باشا كان ينقل لوحات المصور الفرنسي كلويه Clouet ( مصور الإمبراطور فرنسوا الأول ) .

وكان السلاطين الأتراك في بروسة ثم في استانبول يستقدمون الخطاطين والمصورين الإيرانيين لكتابة المخطوطات الفارسية والتركية وتزيينها بالصور كما كانوا يستقدمون أيضاً صناع الخزف والقاشاني من إيران لتزيين مساجدهم وأضرحتهم .



وهكذا نرى أن التصوير الإسلامى فى تركيا كان مطبوعاً بطابع إيرانى قوى ، حتى أن أهم ما يميز الصور التركية عن الصور الإيرانيـة إنما هو العمائم والملابس التركية (شكلى ١٤٣ و ١٤٤) ، فضلا عن استعمال لون أخضر ناصع وضارب إلى الصفرة .

ومن المصـورين الإيرانيين الذين نزحوا إلى تركيا فى القرن العاشر الهجرى (١٦ م) شاه قولى الذى كان المصور الأول فى بلاط سليمان القانونى ، ومنهم ولى جان الذى كان تلميذاً لسياوش. وقد كان سياوش هذا من إقليم الـكرج وتلقى فن التصوير على آقا ميرك .

(شكل ١٤٥) حصار بلغراد سنة ١٥٢١ م . فى مخطوط تركى عن سليمان القانونى . من القرن العاشر الهجرى (١٦م) . بالمكتبة الأهلية باستانبول

وأقبل شاه قولى وولى جان على رسم الحوريات ولا تزال بعض رسومهما محفوظة فى المجموعات الفنية ولاسيما المـكتبة الأهلية بباريس ومتحف فرير بوشنجطن .

وفى دار الـكتب المصرية مخطوط من ديوان نجاتى (رقم ١٨ أدب تركى) كتب فيه تاريخ سنة ٨١٢ هجرية . ولـكن هذا التاريخ موضوع وغير صحيح ، لأن المخطوط لا يمكن أن يكون أقدم من نهـاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . ومهما يكن من شىء فإنه يحتوى على ثمان وعشرين صورة متوسطة الصنعة ، ولـكن ملابس الجند فيها تركية تدل مع بعض

الأساليب الفنية الأخرى على أن هذه الصور رسمت فى تركيا .

وفى دار الكتب المصرية مخطوط آخر من نسخة تركية لكتاب عجائب المخلوقات للقزوينى ( رقم ١٢٤ تاريخ تركى ) . وقد كتب هذا المخطوط سنة ١٠٩٦ هـ (١٦٨٤ م) بقلم مصطفى بن فضل الله فى جامع والدة سلطان . وفى هذا المخطوط سبع وثلاثون صورة مختلفة الحجم ومن الطراز العثمانى فى نهاية القرن الحادى عشر ( ١٧ م ) . ومن أبدع هذه الصور واحدة تمثل قارباً يصارع الريح .

ويتجلى التأثير الأوربى على التصوير التركى فى مخطوط تركى من كتاب تاريخ السلاطين العثمانيين إلى عهد السلطان سليمان الثانى (١٠٩٩ — ١١٠٢ هـ ١٦٨٧ — ١٦٩١ م) لرشيد أفندى ( رقم ٢٤٢ تاريخ تركى ) . وهذا المخطوط محفوظ أيضاً فى دار الكتب المصرية وفيه صور عشرة من سلاطين آل عثمان ترجع إلى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) . كما يظهر تأثير الأساليب الأوربية فى مرقعة ( البوم ) من صور سلاطين آل عثمان محفوظة بدار الكتب المصرية أيضاً ( رقم ١٣٧ تاريخ تركى ) .

ومما يميز الصور التركية فى بعض الأحيان العمائر والأسلحة المرسومة فيها ولا سيما فى مناظر القتال والحصار (شكل ١٤٥) . ومهما يكن من شىء فإن دراسة التصوير فى تركيا لا تزال فى البداية لأن معظم مايوجد منها فى المكتبات التركية لم يدرس على يد الاختصاصيين إلى اليوم .

## التصوير الإسلامى فى الهند

استطاع بابر أحد حفدة تيمورلنك أن يحتل مدينتى دهلى وأجرا سنة ٩٣٢ هـ ، وأسس عاهلية الهنود المغول التى ظلت تحكم فى الهند وجزء من أفغانستان إلى سنة ١٢٧٥ هـ (١٨٥٨ م) . ولكن هذه الأسرة التى كان مهدها إقليم التركستان وجدت فى الهند أساليب فنية وطنية عريقة فى القدم وذات آثار بديعة ولا سيما فى النحت والتصوير .

ومن أعظم الأدلة على عناية الأباطرة المغول بفن التصوير ما كتبوه عنه فى مذكراتهم ولاسيما ثناؤهم على أعلام المصورين مثل بهزاد ، الذى وصفه بابر بأنه أعظم المصورين قاطبة وكتب عنه ما يشهد بأنه درس صوره دراسة ناقد فنى دقيق . وفضلا عن ذلك فقد كان أولئك الأباطرة يفخرون دائماً بمن فى بلاطهم من مهرة المصورين ، وما فى خزائنهم من بدائع الصور .

ويمكن تقسيم التصوير الهندى فى العصر الإسلامى إلى مدرستين : المدرسة المغولية الهندية ومدرسة راجبوت .

أما المدرسة المغولية الهندية فمتأثرة كثيرا بأساليب الفنانين الإيرانيين الذين ساهموا فى قيامها . وأقدم ما يعرف من آثارها الفنية يرجع إلى عصر الإمبراطور بابر بين عامى ٩٣٢ و٩٣٧ هـ (١٥٢٦ — ١٥٣٠ م) وعصر الإمبراطور أكبر بين عامى ٩٦٣ و١٠١٤ هـ (١٥٥٦ — ١٦٠٥م) . ولكن الصور التى تنسب إلى عصر بابر نادرة جدا . ولعل أعظمها شأنا صورة معركة بحرية . وكانت هذه صورة فى مرقعة (ألبوم) للامبراطور جهانجير وكانت إلى قيام الحرب العالمية الأخيرة محفوظة فى مكتبة الدولة ببرلين . ويظهر فى أسلوبها التأثر ببهزاد وبمدرسة بخارى . ويجدر بنا فى هذه المناسبة أن نشير إلى أن أباطرة المغول الهنود كان لهم ولوع كبير بحفظ المرقعات المحتوية على بدائع الصور المستقلة من غير أن يصرفهم ذلك عن جمع المخطوطات ذات الصور الفنية .

أما الإمبراطور همايون الذى خلف بابر سنة ٩٣٧هـ (١٥٣٠ م) فإنه اضطر إلى ترك عرشه سنة ٩٤٦هـ (١٥٣٩ م) وظل منفيا فى إيران إلى سنة ٩٦٣ هـ (١٥٥٥م) . ولكن الشاه طهماسب أكرم وفادته وأضافه طوال هذه المدة ، فعرف همايون فيها كثيرين من أعلام المصورين فى البلاط الإيرانى ، ولاسيما ميرسيد على وخواجه عبدالصمد الشيرازى اللذين أصبحا بعد ذلك مصورين فى البلاط الهندى وطلب منهما همايون أن يوضحا قصة « أمير حمزه » بأربع مائة وألف صورة كبيرة مرسومة على القماش . وقد ظلت بعض هذه الصور محفوظة حتى الآن وموزعة بين المتاحف والمجموعات الأثرية ولاسيما متحف الفنون الصناعية بمدينة فينا . والمعروف أن أكثر هذه الصور قد رسمت فى عهد الإمبراطور أكبر ، الذى خلف همايون على عرش الهند . وقد عمل فى رسمها ميرسيد على وعبد الصمد وتلاميذهما من المصورين الهنود .

وكان الإمبراطور أكبر راعيا عظيما للفنون ولاسيما التصوير ، فكانت جدران قصوره فى عاصمته الجديدة « فتح بورسكرى » وفى سائر أنحاء مالكه محلاة بالنقوش والتراويق من عمل الفنانين الإيرانيين والهنود . وقد أسس هذا الإمبراطور مجمعا للفنون ألحق به زهاء سبعين مصورا ، جلهم من الهنود . وكان هؤلاء المصورون يرسمون الصور لتوضيح المخطوطات الفارسية المختلفة وتزيينها ، وذلك بإشراف أساتذة من المصورين الإيرانيين . وكان الإمبراطور يجمع لهم فى مكتبته الخاصة أبدع النماذج بريشة أعلام المصورين الإيرانيين لدرسها والاهتداء بها . وكانوا يوفقون فى تقليدها إلى أبعد حدود التوفيق حتى أصبح تمييزها من الأصل صعبا



( شكل ١٤٦ ) صورة هندية مغولية تمثل أتباعا نوقظون أميرا . من القرن ١١ هـ
( ١٧ م ) وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

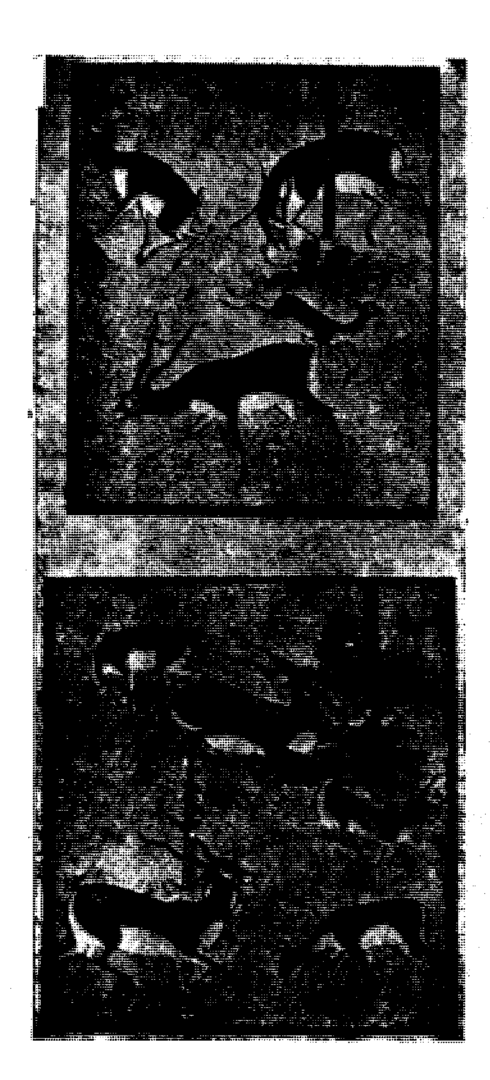
إلا على ذوى الخبرة فى الفنون الإسلامية ممن يستطيعون إدراك الفرق فى اللون وفى بعض التفاصيل الدقيقة (شكل ١٤٦) . وقد كان يحدث أحيانا أن يضع المصوّر اسم فنان مشهور على الصورة المنقولة ، كما نرى فى خمس صور بمخطوط من كتاب « هفت بيكر » للشاعر نظامى . وهذا المخطوط محفوظ بالمتحف المتروبوليتان بنيويورك . وعلى الصور الخمس اسم المصور بهزاد .

ومن المصورين الهنود الذين نبغوا فى المجمع الفنى الذى أشرنا إليه بازوان ودارم داس وفروخ بج وناد سنغ ولال . ومهما يكن من شىء فإن الصور الهندية فى ذلك العصر عليها طابع إيرانى قوى ، لم يضعف إلا فى نهاية القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) حين ازداد تأثر

هذه الصور بالأساليب الفنية الهندية القديمة .

ومما يجدر ملاحظته أن كثيرا من هذه الصور الهندية كان يعمل فى رسمها أكثر من مصور واحد فيكون عليها إمضاءان أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان .

ولعل أبين ما ساهم به المصورون الهنود فى قيام المدرسة الهندية المغولية هو الدقة فى رسم الأشخاص ، والإتقان فى رسم المناظر الطبيعية ، ومراعاة قوانين المنظور إلى حد كبير ، ومزج الألوان بطريقة يغلب عليها الهدوء . ويعتبر ذلك — إلى جانب الملابس وسحن الأشخاص وطراز العمارة والمناظر الطبيعية — أهم ما يميز الصور الهندية من الصور الإيرانية . والواقع أن الخبراء وذوى الإلمام بتاريخ الفنون يستطيعون أن يروا فى الصور الهندية نتاج أمة آرية متأثرة بالشرق الإسلامى . فالصور الهندية إذن ، ولا سيما المتقن منها فى تصوير الحيوان والطيور والمناظر الطبيعية ، ليست بعيدة عن الصور الغربية بعد سائر الصور الإسلامية عنها . والمعروف أن هناك تياراً آخر أثّر فى المصورين الهنود ، إذ أنهم عرفوا الصور الأوربية على يد المبشرين . ويقال إن الإمبراطور أكبر طلب إلى البرتغاليين فى « جوا » أن يبعثوا إلى مملكته ببعض المبشرين ومعهم الكتب المقدسة والدينية التى كان يريد دراستها وتفهم ما فيها . فكان مما أحضره المبشرون كثير من الصور الدينية المسيحية . وقلدها بعض المصورين الهنود . كما أقبل آخرون على توشيح سيرة من عاش فى الهند من النساك والصالحين فى العصر الإسلامى .



( شكل ١٤٧ ) رسوم غزلان يرجح أنها من تصوير « مراد » فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م )

أما فى عصر جهانجير بين عامى ١٠١٤ و١٠٣٧ هـ ( ١٦٠٥ — ١٦٢٧ م ) فقد قل



( شكل ١٤٨ ) منظر طبيعى فى صورة هندية مغولية من القرن ١١ هـ ( ١٧ م ).
وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

تصوير المخطوطات وانصرف المصورون إلى إرضاء الإمبراطور وتلبية رغبته فى رسم الصور المستقلة ولا سيما ما كان منها خاصا بحوادث حياته . كما ازدهر رسم الطيور والحيوان والنبات وامتازت هذه الرسوم بالبساطة وصدق تمثيل الطبيعة فى الوقت نفسه (شكلى ١٤٧ و١٤٨) . ولا عجب فقد كان بعض الأباطرة الهنود يعنون بالنادر من أنواع الحيوان والنبات ويأمرون المصورين فى البلاط بتصويرها . ومن أعلام المصورين الذين برعوا فى تصوير الحيوان والنبات فى المدرسة الهندية المغولية منصور ومراد وعنايت ومانوهار وغلام على ومادهونان آزاد . وكان منصور بارعا فى تصوير الزهور ولقد أشار إلى ذلك الإمبراطور جهانجير فى مذكراته المشهورة فكتب « أن الزهور فى منطقة كشمير لا تعد ولا تحصى وأن الذى رسمه منها نادر العصر الأستاذ منصور مائه نوع » .

واشتد إقبال الناس على الصور الشخصية portraits فى عصر جهانجير ، فكان المصورون يرسمون الإمبراطور فى مختلف المواقف والمناسبات كما كانوا يرسمون حاشيته من الأمراء والأشراف وكبار الموظفين . وكان أقرب الفنانين إلى قلب الإمبراطور فى هذا الميدان المصور



( شكل ١٤٩ ) صورة هندية من بداية القرن ١٢ هـ ( ١٨ م ) كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين . وتمثل أميرا فى طريقه إلى الصيد ومعه تابعان وغزالان أليفان ويقف الأمير بجوار بئر عليها فتيات يأخذ الماء وتتقدم أحداهن لتسقيه

أبوالحسن الذى منحه جهانجير لقب «نادر الزمان» . ومن أعلام الفنانين فى الصور الشخصية مانوهار ومحمد نادر وبيشندس وبلشند .

وكان رجال المدرسة الهندية المغولية يصورون بعض الموضوعات التى عرفها زملاؤهم الإيرانيون ، كما كانوا يرسمون فى كثير من الأحيان الناسكين والمتقشفين من الهنود ، يستقبلون الأمراء والنبلاء ويسدون إليهم النصائح الثمينة .

وكان شاه جهان ، فيما بين عامى ١٠٣٧ و١٠٦٨ هـ ( ١٦٢٨ — ١٦٥٨ م ) ، أقل اهتماما بالتصوير من أسلافه . ومع ذلك فقد ظل إنتاج الصور الشخصية عظيما فى الهند . ومن أشهر



( شكل ١٥٠ ) صورة هندية محفوظة فى دار الآثار العربيه بالقاهرة
وترجع إلى القرن ١٢ هـ ( ١٨ م )

مصورى هذا العصر ميرهاشم ومحمد فقير الله خان . ولكن الحق أن عناية الإمبراطور شاه جهان كانت منصرفة إلى العمارة قبل كل شىء .

ولما تولى أورنجزيب سنة ١٠٦٨ هـ (١٦٥٨ م) انقطعت صلة المصورين بالبلاط وأصبح النبلاء وكبار الموظفين مصورون يشملونهم برعايتهم . وكان زوال الرعاية الإمبراطورية إيذاناً باضمحلال المدرسة الهندية المغولية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر بعد الهجرة (١٨ — ١٩ م) . ولكن بعض منتجات القرن الثانى عشر الهجرى ظلت محتفظة بقسط وافر من السحر الذى نعرفه فى الصور الهندية القديمة (شكلى ١٤٩ و١٥٠) .

وصفوة القول أن مدرسة التصوير الهندية المغولية يمكن أن نقسمها إلى مرحلتين رئيسيتين : الأولى نرى فيها تقليدا صادقا للصور الإيرانية المرسومة فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ( ١٥ — ١٦ م ) . وأكثر ما يتجلى هذا التقليد إنما نجده فى رسم الأشخاص أما إذا كانت خلفية الصورة منظرا طبيعيا فاننا نلمس أن الفنان الهندى أصدق تمثيلا للأشجا والزهور من زميله الإيرانى . وتمتاز هذه المرحلة بأن ألوان الصور فيها لا تزال براقة ومتأثره بالأساليب الإيرانية فى مزج الألوان ، ويغلب عليها الأحمر والأزرق والذهبى . كما أننا نرى على الملابس فى تلك الصور شتى الموضوعات الزخرفية الدقيقة .

أما فى المرحلة الثانية فقدزاد تأثر الفنانين بالبيئة الهندية ، وزاد القرب من الطبيعة وصدق تمثيلها ، واختفت روح الفسيفساء فى التصوير ، وبدأ الفنانون فى اتباع أساليب معينة من قوانين المنظور ، وفى خلق نوع من الظل يكسب الأشكال شيئا من التجسيم ، ويمنحها قسطا من « البعد الثالث » أو العمق الذى يذكرنا بلوحات الفنانين الإيطاليين فى القرن الخامس عشر الميلادى ، وزاد نجاحهم فى رسم خلفية الصور من أشجار ومناظر طبيعية وتركوا الرسوم الزخرفية التى عرفناها فى المدارس التصويرية الإيرانية . وإلى هذه المرحلة تنسب صور الطيور والحيوان والزهور التى كان الإمبراطور جهانجير يوصى الفنانين فى بلاطه برسمها ، والتى تمتاز — عدا ما فيها من دقة وإتقان — بهوامشها العريضة والغنية برسومها النباتية الدقيقة ، ولاسيما زهور التلال والوديان كزهرة الزنبق والأقحوان والفراولة وأبى النوم . كما تنسب إليها مناظر الصيد التى تشهد ببراعة المصور فى رسم السهول والغابات والتلال فضلا عن توفيقه فى تسجيل الحوادث الهامة فى حفلات الصيد الملكية .

وقد تفرعت المدرسة الهندية المغولية ، منذ تلك المرحلة الثانية ، إلى جملة طرز إقليمية فى دهلى ولكنو وجيبور والدكن وبتنا .

أما الصور الشخصية Portraits فقديمة فى الهند . ويروى فى هذا الصدد أنه أريد أن تؤخذ لبوذا صورة فى حياته فجعل خياله يسقط على قطعة من النسيج ثم لوّن الخيال . ولعل لهذا التصور صلة بما اتبعه المصورون الهنود من رسم الأشخاص رسما جانبيا فى معظم الأحيان . وأكثر الصور الشخصية الهندية ذيوعا صور الأباطرة المغول ، وتميزهم الهالة الذهبية اللون ، وثمت بعض صور فيها امبراطوران أو ثلاثة أباطرة جالسين سويا ، مما لا يمكن فى بعض الأحيان أن يصدق من الوجهة التاريخية بسبب اختلاف عصورهم . ولكن أكثر الصور الشخصية تضم أميرا واحدا . ويعمد المصور إلى ملابس الإمبراطور وما يتزين به فيكسب

هذا كله طائفة من الألوان الناصعة . وكثيرا ما نشاهد فى تلك الصور اللابس الشفافة التى يلبسها الهنود فى الصيف والتى نرى من خلالها شكل السيقان . والغالب فى الصور الشخصية أن يكون الرسم مائلا إلى الدكن على خلفية ناصعة .

على أن أهم ما تمتاز به الصور الشخصية الهندية توفيق المصور فى رسم الرأس والوجه والوصول إلى الشبه بين الصورة وصاحبها والتعبير عن روحه بوجه عام ، حتى لقد قال بعض العلماء فى هذا الصدد إن وصف المؤرخين للأباطرة والأمراء لا يوثق به بقدر صورهم الشخصية التى خلفها الفنانون ، فان المؤرخين كانوا فى معظم الأحيان يصفون أولئك الأباطرة بما يحبون . أما المصور فقد نجح فى أن يكشف النقاب فى صورهم عن كثير من صفاتهم الخلقية من طيبة وخبث وحزم وضعف وشفقة وغلظ وكرم وبخل .

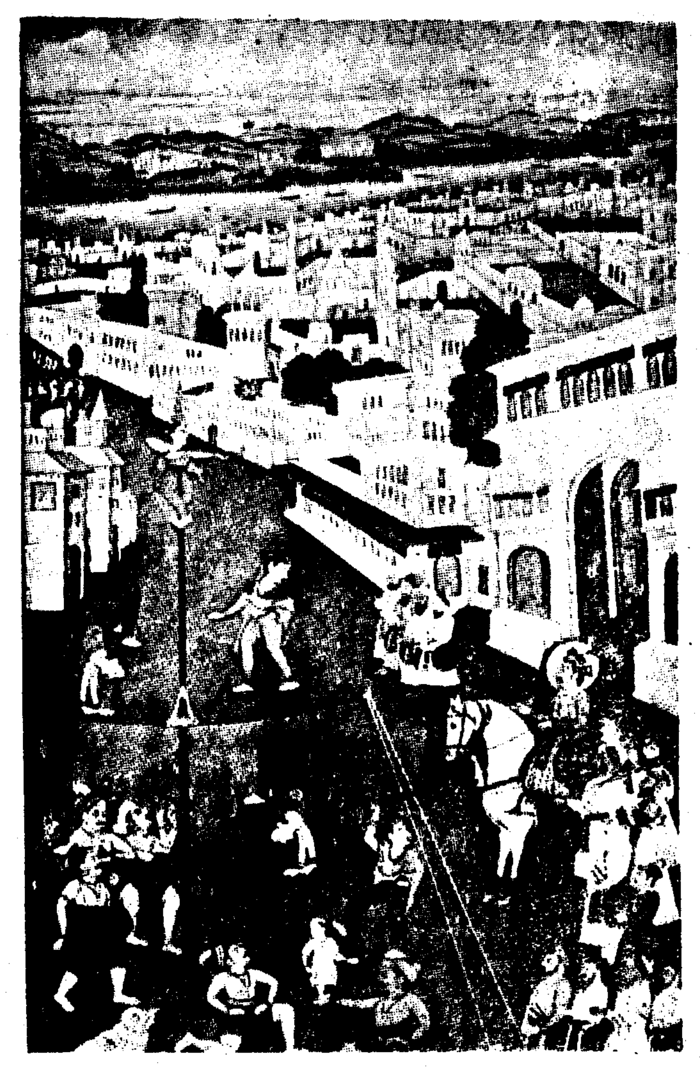
وكانت معظم الصور الهندية فى البداية تصور ثلاثة أرباع الوجه ، ولكن الرسوم الجانبية البحتة لم تلبث أن غلبت عليها . ومما تمتاز به الصور الشخصية الهندية العناية باتقان صور اليدين وكثيرا ما كان المصور يرسمهما الواحدة فوق الأخرى تمسكان بمقبض سيف ، كما أنه كان يبرز رسم اليد بأن يصور الشخص ممسكا بوردة أو جوهرة .

والغالب أن يكون على الصورة الشخصية الهندية اسم المرسوم فيها ، ولكن ثبت أن مثل هذه النسبة لا يمكن الوثوق بها تماما ؛ لأنها تكتب أحيانا رغبة فى إعلاء شأن الصورة أو يكتبها شخص لا يعرف صاحب الصورة معرفة تامة .

* * *

أما المدرسة الأخرى من مدرستى التصوير الهندى فمدرسة راجبوت . ولها جملة فروع ازدهرت فى الأقاليم الشمالية من الهند ولاسيما فى راجبوتانا والبنجاب . وكانت تقوم إلى جانب المدرسة المغولية ، ولكن أساليبها الفنية كانت مأخوذة عن الأساليب الفنية فى نقوش الجدران بالهند القديمة ، وكانت فضلا عن ذلك شعبية تختلف فى موضوعاتها عن المدرسة المغولية ( شكل ١٥١ ) . فبينما كان رجال المدرسة المغولية يرسمون الأباطرة ومناظر البلاط وصور الطيور والحيوانات النادرة ، كان الفنانون فى مدرسة راجبوت يقبلون على رسم الموضوعات المستمدة من القصص الشعبية والملاحم الهندية ونوادر الآلهة والقديسين . وأقدم ما يعرف من الصور المنسوبة إلى مدرسة راجبوت يرجع إلى نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) .

* * *



( بشكل ١٥١ ) صورة هندية كانت محفوظة فى متحف الاجناس والشعوب فى برلين وتمثل لاعبا على الحبل . من القرن ١٢ ﻫ ( ١٨ م )

## خاتمة فى طبيعة الصور الإسلامية

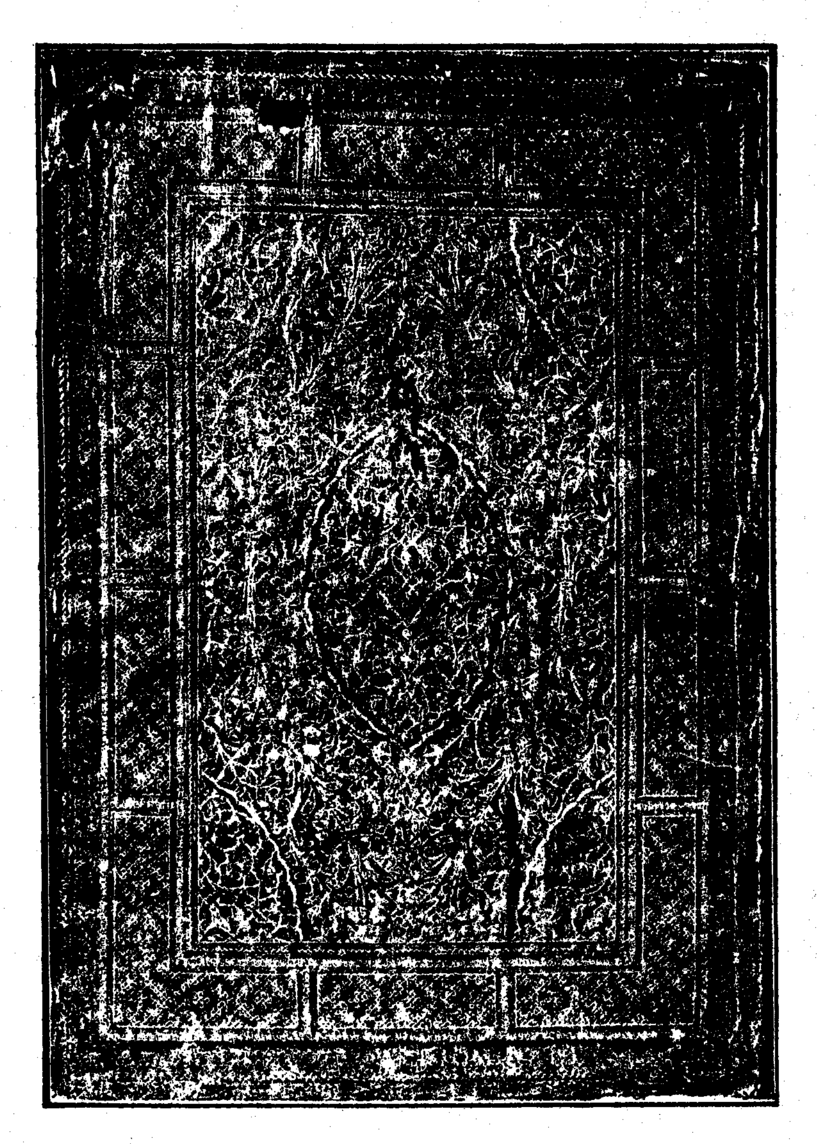
ولعل أبين ما نلاحظه فى الصـور الإسلامية عامة أن قوانين المنظور غير محترمة ، وأن الصورة ملونة فى مستوى واحد ، وأن الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح ، ولا يكترث بتوزيع الضوء وبيان الظل ، وإنما يفرط فى توزيع الألوان التى تكسب الصورة حيـاة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة . ولا يمكننا أن نعتبر هذه الصفات عيوبا ، فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الإسلامية ، وهى التى تميزها عن غيرها ،

ويجعل لها سحرها الخاص . ولذا فاننا ، إذا أردنا أن نفهم الصور الإسلامية وأن نعجب بها ، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات ، وأن نبتعد عن موازنة الصور الإسلامية بالصور الغربية . ولنذكر دائما أن ما عنيت به الفنون الكلاسيكية من الدقة فى تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم ليس كل شىء فى الفن ، وإلا أصبح التصوير الشمسى ( الفوتوغرافيا ) أرقى الفنون وأدقها .

أجل إن إهمال قوانين المنظور ، وجهل الأساليب الغربية فى توزيع الضوء والظل فى الصور يجعلانها لا تبدو مجسمة كما نعرف فى الفنون الغربية ، ولذا تبدو جل المناظر فى الصور الإيرانية هادئة ، بل جامدة ولا حركة فيها ، مما يكسبها شيئاً من البساطة والسذاجة لا يتعارض مع ما نحسه فيها من الارستقراطية والامتياز ، ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية وتوضيحية قبل كل شىء على الرغم من أننا قد نجد فيها أحيانا شيئاً من روح المزاح والتهكم . وكان المصور فى الإسلام لا يكترث بظواهر الأشياء ، فقد يحدث مثلا أن يريد أن يوضح قصة رجل ينقذونه ليلا من بئر ، فيرسم ما عداها كأنه فى ضوء النهار ، كما نرى الذين ينقذونه . وفضلا عن ذلك فإن معظم وجوه الأشخاص فى الصور الإسلامية اصطلاحية لا تدل على أصحابها أو على حالتهم النفسية إلا نادراً . ومعظم الصور الإسلامية توضيحية تشرح قصص الشاهنامه وكليلة ودمنة ، ومقامات الحريرى ، والقصص المذكورة فى دواين الشعر وبعض الكتب التاريخية والعلمية . كما كانت الصور الغربية تشرح الأساطير اليونانية والرمانية القديمة فضلا عن قصص الكتاب المقدس وتاريخ حياة القديسين .

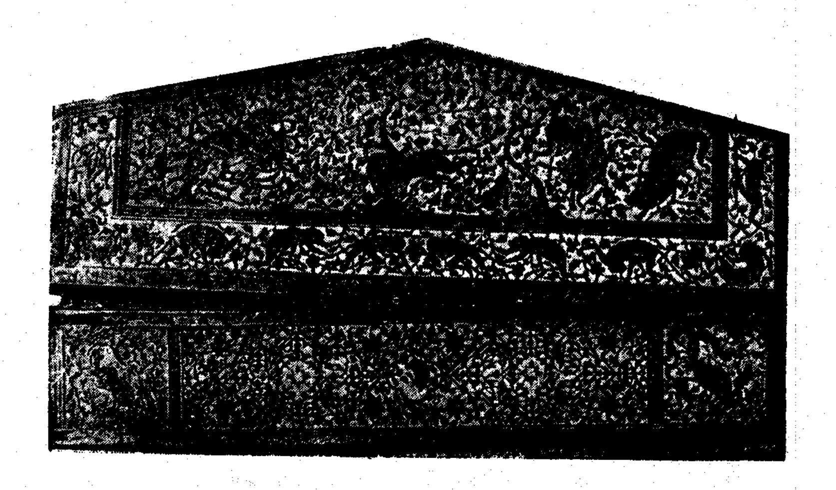
## التجليد

عنى المسلمون بتجليد الكتب وتفوقوا فى هذا الفن تفوقا ظهر أثره فى صناعة التجليد بأوربا فى العصور الوسطى . وامتازت جلود الكتب الإسلامية بزخارفها الجميلة من الرسوم الهندسية ورسوم الحيوان والطير ، بل الرسوم الآدمية أيضاً . وكانت جلود الكتب الإيرانية والتركية أكبر تنوعاً من جلود الكتب المصرية والمغربية . فكانت الأولى تشتمل فى أكثر الأحيان على رسوم مناظر طبيعية أو آدمية أو حيوانية ، بينما كانت زخارف الثانية تتألف من رسوم هندسية أو أشكال متعددة الأضلاع مجتمعة بعضها بجوار بعض فى شكل أطباق نجمية — كما يقال فى الاصطلاح الفنى — وكان بعضها يحتوى على « صرة » أو « جامة » فى وسطه وعلى أرباع صرر فى الأركان وقوامها زخارف هندسية أو نباتية (شكل ١٥٢) .



( شكل ١٥٢ ) باطن جلد كتاب محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت . من صناعة مصر في القرن الثامن أو التاسع الهجرى ( ١٤ — ١٥ م )

وقد تعلم المسلمون أساليب التجليد عن القبط ونقلوها إلى سائر أنحاء الإمبراطورية الإسلامية . وكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية. ثم استخدم الورق عوضاً عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة . وعرف المسلمون فى التجليد طريقة الدق أى الضغط . كما استخدموا التخريم والدهان والتلبيس بالقماش . وكانوا أحياناً يقطعون الجلد بالرسم الذى يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون

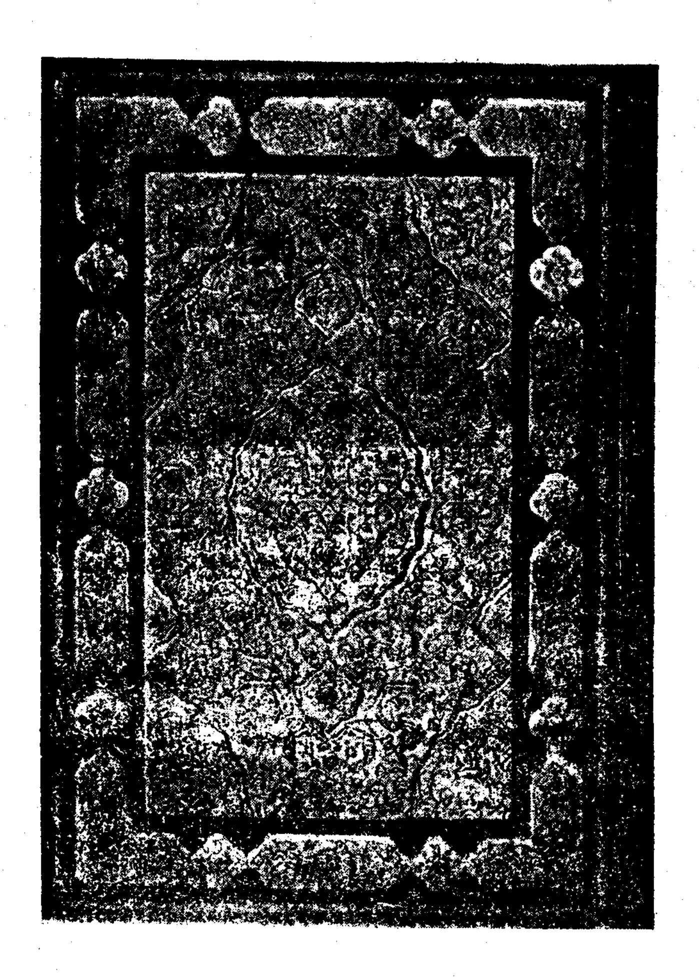


( شكل ١٥٢ ) جزء من جلد كتاب إيرانى فى متحف طوبقابو سراى باستانبول .
من منتصف القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م )

ويذهّبون الخطوط والرسوم بعد ذلك . واستخدموا فى بعض الأحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداهما فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة فى الطبة العليا .

وبلغت صناعة التجايد أوج عزها فى إيران فى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) إذخرج الفنانون على الأساليب الهندسية القديمة وأبدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية ووصلوا إلى الإتقان فى دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب . وقد استطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تخلوا عن طريقة الضغط أوالدق بالآلة البسيطة التى كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية فاستخدموا القوالب المعدنية المستعملة التى كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فتظهر فيه النتوءات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية والحيوانية بل الصور الآدمية ( شكل ١٥٣ ) .

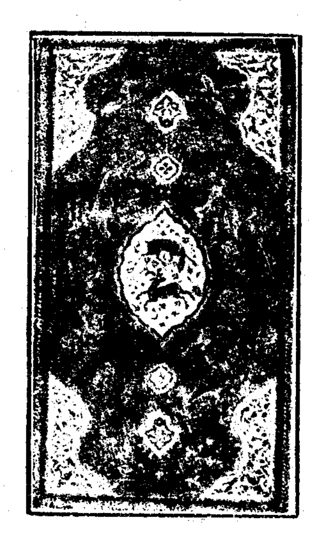
وفى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) كان المصورون أ كبرعون لصناع جلود الكتب فى رسم الأشكال الآدميه والزخارف النباتية فى دقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى فى أساليبها الفنية .وأنتج الفنانون فى هذا القرن بعض الجلود الفاخرة المخرمة من الورق والجلد المقطوع بدقة . وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة فى لونها عن الأخرى وتوضع بعضها فوق بعض (شكل ١٥٤) . وكانوا يعنون بباطن الجلود وألسنتها عنايتهم بالجزء الخارجى منها وظل تجليد الكتب فنا مزدهرا فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة ( الأشكال ١٥٥ و١٥٦ و١٥٧ ) .



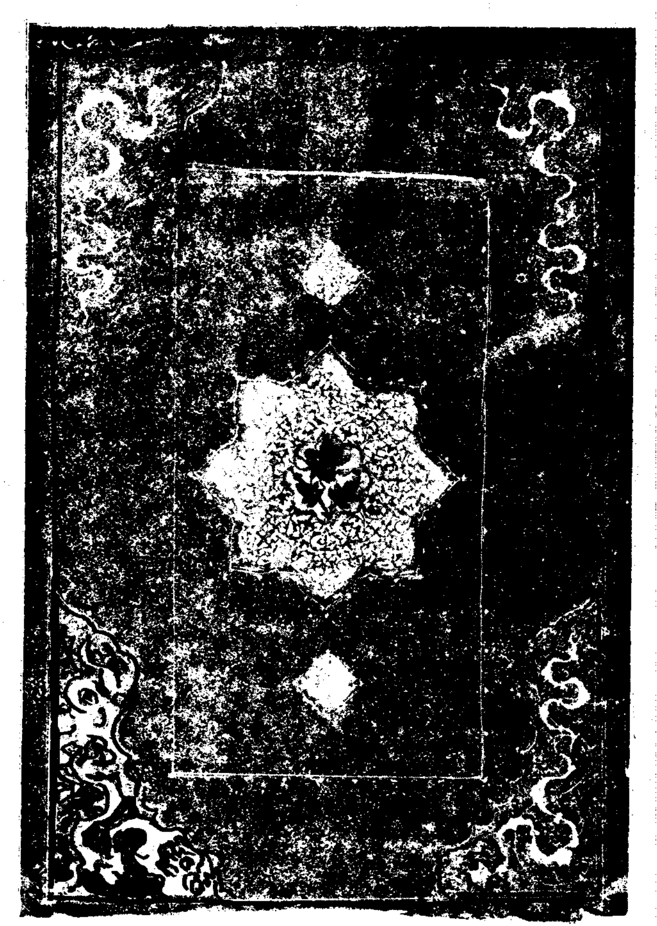
( شكل ١٥٤ ) جلد كتاب من إيران فى القرن ١٠ هـ ( ١٦ م ) بمتحف الفنون الاسلامية
فى كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

واستخدم المجلدون الإيرانيون فى مدرسة هراة طريقة الزخرفة برسوم اللاكية وذلك فى منتصف القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) وامتاز بعضها بجمال الألوان ، التى غلب عليها الأسود والذهبى . ولكن صناعتها لم تلبث أن تأخرت فى القرن التالى ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوروبية فى عصر فتح على شاه ( ١٢١٢ — ١٢٥٠ هـ ؟ ١٧٩٨ — ١٨٣٤ م ) على أن تلك الجلود كانت ميداناً لفن التصوير ولم يكن المجلدين فيها شأن عظيم .

وقد اشتغل كثير من المجلدين الإيرانيين فى تركيا فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ( ١٥— ١٦ م ) فأنتجوا جلودا ثمينة ونبغ فى هذا الميدان كثير من الصناع الترك



(شكل ١٥٥) جلد كتاب إيرانى من القرن ١١ ه (١٧ م) فيه رسوم وزخارف مطبوعة أو مفرغة أو مذهبة



(شكل ١٥٦) جلد كتاب إيرانى من القرن ١١ ه (١٧ م) محفوظ بدار الآثار العربية

# الزخارف الكتابية فى الفن الإسلامى

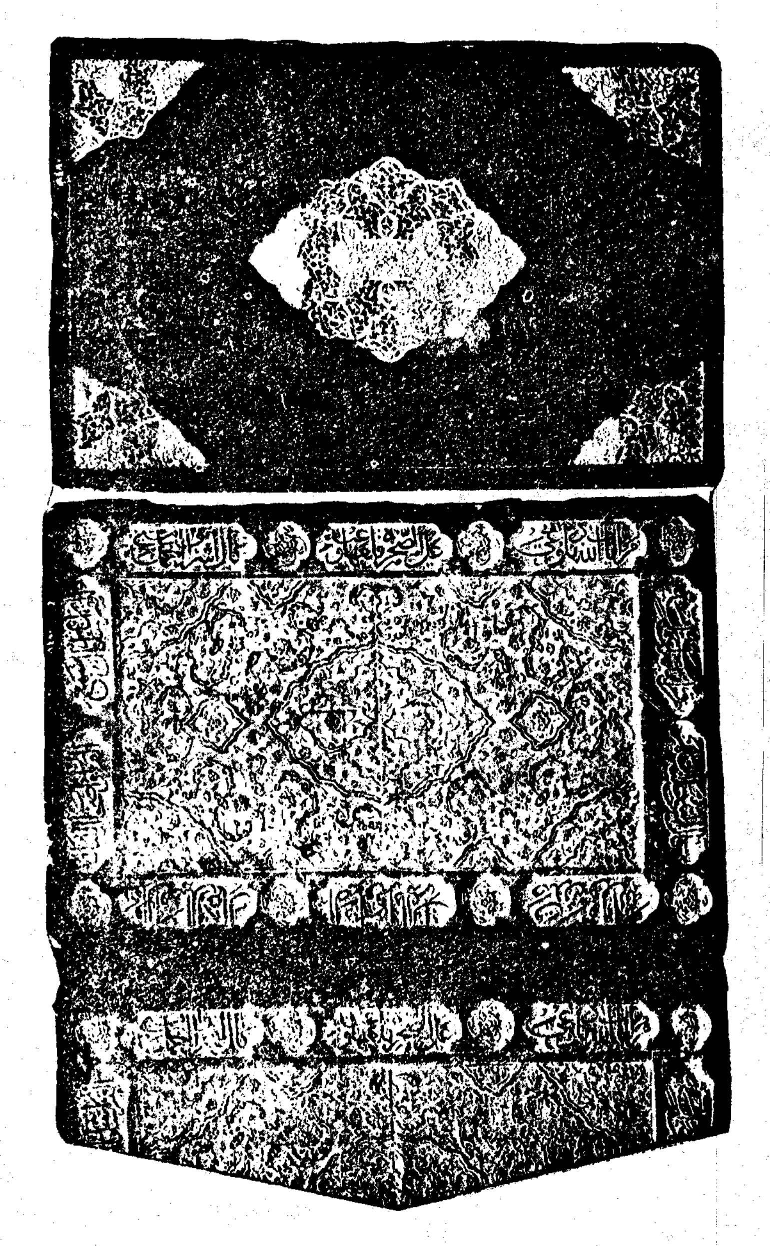
لم يكن المسلمون أول من استعمل الكتابة فى زخرفة العمائر والتحف وسائر الآثار الفنية ، فقد سبقهم إلى ذلك أهل الشرق الأقصى ، كما عرفه الغربيون فى العصور الوسطى ، ولكن ليس ثمت فن استخدم الخط فى الزخرفة بقدر ما استخدمه الفن الإسلامى . ولا غرو ، فإننا إذا استثنينا الكتابة الصينية — وهى نوع قائم بذاته -- لا نجد خطاً أوفق للزخرفة من الخط العربى ، فحروفه أصلح من غيرها لهذا الغرض بما فيها من استقامة وانبساط وتقويس . والخطوط العمودية والأفقية فى هذه الحروف يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع .

ولا يفوتنا أن نذكر فى هذه المناسبة أن العرب أفلحوا فى أن يفرضوا لغتهم على معظم الأقاليم التى فتحوها ، وأنهم حين لم يفلحوا فى القضاء على اللغات القومية فى كل طبقات الشعب فى بعض البلاد التى دانت لهم استطاعوا أن يحولوا تلك البلاد إلى كتابة لغتها بالخط العربى . وهكذا انتشر الخط العربى فى الامبراطورية الإسلامية كلها ، وقد أتيح له بعد ذلك أن يصل فى نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفى لم يصل إليه خط آخر فى تاريخ الإنسان قاطبة .

والحق أن انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية وعن استعمال الزخارف الآدمية أظهر عبقريتهم فى الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية ، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التى أبدعوا فى ميدانها إنما قامت على أساس ما عرفته الفنون القديمة فى هذا الميدان ، فى حين أنهم كانوا فى الزخارف الكتابية مبتكرين تماما ، حتى أصبحت هذه الزخارف من أبين مميزات الفنون الإسلامية عامة ، واشتركت فيها أمم الإسلام كلها ، واستعملها الفنانون فى شتى العمائر والآثار الفنية .

وحسبنا أن معظم الكتابات التى نراها على العمائر والتحف الإسلامية لا يقصد بها تسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء أو تاريخه أو التبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب ، بل قصد بها أن تكون عنصراً زخرفياً بذاتها .

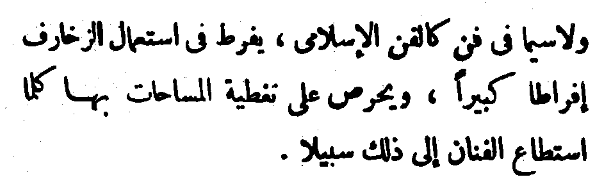
وللكتابة الزخرفية شأن عظيم فى تاريخ الفنون الإسلامية ، إذ أننا نستطيع أن نتخذها أساساً وسبيلا لتأريخ العمائر والتحف ذات الكتابات ، لأن لكل عصر ولكل إقليم فى العالم الإسلامى أسلوبه فى الخط وزخرفته ، فيستطيع ذوو الخبرة أن يدرسوا الزخارف الكتابية ،



( شكل ١٥٧ ) جلد كتاب من إيران فى بداية القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وأن ينسبوا البناء أو التحفة الإسلامية إلى العصر أو الإقليم الذى صنعت فيه .

وفضلا عن ذلك فإن أشرطة الكتابة الزخرفية توجد تنويعاً فى الزخرفة وتبعد ما قدينشأ من ملل بسبب سيادة عناصر زخرفية من نوع واحد ، سواء أكانت هندسية أم نباتية ،

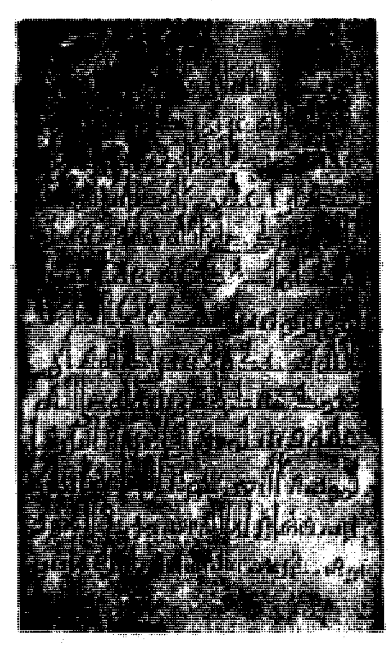


ولاسيما فى فن كالفن الإسلامى ، يفرط فى استعمال الزخارف إفراطا كبيراً ، ويحرص على تغطية المساحات بهـا كلما استطاع الفنان إلى ذلك سبيلا .



( شكل ١٥٨ ) دينار من عصر الخليفة المأمون ضرب فى سنة ١٩٩هـ ( ٨١٤ م )

وكانت أنواع الخطوط العربية فى فجر الإسلام تنسب إلى المدن الإسلامية المختلفة : مثل مكة والمدينة والأنبار والحيرة والـكوفة . والظاهر أن القوم فى الـكوفة عنوا عناية خاصـة بتجويد الخط والإبداع فى رسم الحروف وغلب عليها عندهم اليبوسة والصـلابة والجفاف والميل إلى التضليع أوالتربيع فأكسبها كل ذلك طابعاً هندسياً . وانتشر الخط الـكوفى فى سائر أنحاء العالم الإسلامى ، واستعمل فى كتابة المصاحف (شكل ١٦٣) وعلى قطع النقود (شكل ١٥٨) ، وفى العمائر (شكل ١٧٥) وشواهد القبور (شكل ١٥٩) وسائر الـكتابات التذكارية . أما أعمال التدوين العادية والمـكاتبات المختلفة فقد استعملت فيها الخطوط اللينة أوالمدورة أوالمرسلة ، لأنها أطوع وأكثر مرونة وأوفر للوقت . ولا ريب فى أن الخطوط المدورة اللينة عاشت منذ بداية الإسلام جنباً إلى جنب مع الخط الـكوفى المضلع اليابس ، ولم تكن مرحلة متأخرة فى تطوره ، كما ظن بعض المشتغلين بالفنون الإسلامية حين تبينوا أن الفنيين المسلمين أخذوا فى الانصراف عن الخط الـكوفى منذ القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) وأقبلوا على استخدام الخطوط المدورة .



( شكل ١٥٩ ) (شاهد قبر من سنة ٢٣٦ هـ . محفوظ بدار الآثار العربية فى القاهرة . ونص كتابته : بسم الله الرحمن الرحيم — إن فى الله عزاء من كل مصيبة و — خلف من كل هالك ودرك لما فا — ت وإن أعظم المصايب المصيبة — بالنبى محمد صلى الله عليه وسلم — هذا ما تشهد به جنة ابنت ا — لفرح ابن يونس تشهد ألا إله إلا — الله وحده لا شريك له وأن — محمد عبده ورسوله صلى الله — عليه وسلم وأن الجنة والنار وا — اوت حق والساعة آتية لا — ريب فيها وأن الله يبعث من فى القبور — توفيت فى رجب سنة ست وثلثين ومايتين)

وقد مرّ بنا أن العناية بجودة الخط كانت عظيمة فى الإسلام . وأن الخطاطين كانوا أرفع الفنانين مكانة فى العالم العالم الإسلامى ، لاشتغالهم بكتابة المصاحف ونسخ كتب الأدب والشعر وخدمة الخلفاء والسلاطين ، فلا غرو أن ظرف ذوق أولى الأمر وأهل اليسار فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة ، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين . وعرفنا أن أكثر هذه النماذج كانت من الآيات القرآنية الكريمة والأدعية أو أبيات الشعر ؛ وجمع منها الهواة المرقّعات ( الألبومات ) الفاخرة . وحرص الخطاطون على الفخر بآثارهم الفنية فذيلوها بإمضاءاتهم . وجدير بنا أن نلاحظ أن الخط عند المسلمين كان فى معظم الأحيان غرضاً مقصوداً لذاته ، ولم يكن وسيلة فحسب كما هو عند الغربيين . ومما يتصل بذلك أن الغربيين يعنون بجمع نماذج من خطوط عظماء الرجال حرصاً على اقتناء آثارهم . أما فى الشرق فإن نماذج الكتابة تجمع لنفسها وحرصاً على ما فيها من إبداع وزخرفة . ونلاحظ كذلك أن الخطاطين المعروفين عند المسلمين كثيرون ، على عكس الحال عند الغربيين .

والحق أن تجويد الخط هو الميدان الوحيد فى الفنون الإسلامية الذى نعرف أبطاله ونستطيع أن نستقصى أخبارهم بفضل ما كتبه لهم علماء المسلمين من التراجم ، بينما أهملوا سائر الفنانين فلم يصلنا من أخبارهم شىء كبير .

وقد عرف المسلمون ضروباً شتى من الخطوط العربية المدورة ، كخط النسخ والثلث والرقعة والريحانى والديوانى والمغربى . وأبدع الإيرانيون منهم فى خط التعليق والنستعليق[1] . وكان لكتاباتهم فى هذه الخطوط اتزان ورشاقة ورونق . مما أكسبها طابعاً زخرفياً كبيراً ، ولكن المقام لا يتسع هنا للكلام على مفاخرهم فى هذا الميدان ، فحسبنا أن نعرض للزخارف الكتابية فى الخط الكوفى ، لأنها تكاد تكون مستقلة عن تجويد الخط نفسه .

ويرجع البدء فى زخرفة الخط الكوفى فى مصر إلى نهاية القرن الثانى الهجرى . ثم انتشرت الزخارف الكوفية بعد ذلك فى أنحاء العالم الإسلامى ، ولكن القسم الشرقى من الإمبراطورية الإسلامية كان بوجه عام أخصب وأغنى فى تلك الزخارف من القسم الغربى ، ولعل أجمل الأمثلة لإتقان الزخارف الكتابية الكوفية ما نجده على عمائر مدينة آمد (ديار بكر) ، وقد عنى بدراستها المستشرق السويسرى فلورى S. Flury كما عنى بدراسة الزخارف الكوفية الفاطمية .

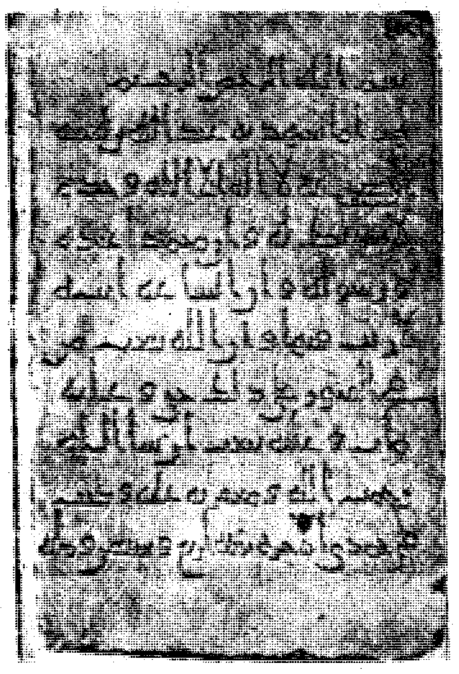
ومهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعا فى العالم الإسلامى

---

(١) راجع كتابنا « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » ص ٦٦ — ٧١ ( الطبعة الثانية ) .

منذ القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) وبلغ ذروة مجده فى القرنين الخامس والسادس ( ١١ — ١٢ م ) .

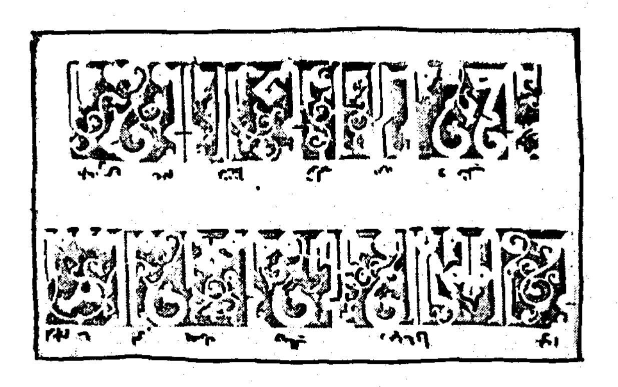
وقد كان الخط الكوفى بسيطا فى مبدأ أمره : لاتوريق فيه ولا تعقيد (شكل ١٦٠) ، ولاترابط بين الحروف . ومع ذلك كله فإن المتقن من هـذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادىء . ورأى الفنانون أن فى خطوطه العمودية والأفقية عنصراً يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلّفوا ضربا من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات .



( شكل ١٦٠ ) شاهد قبر عبد الله بن لهيعة ، محفوظ بدار الآثار العربية فى القاهرة . ونص كتابته : بسم الله الرحمن الرحيم — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة — الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده — لا شريك له وأن محمداً عبده — ورسوله وأن الساعة آتية — لا ريب فيها وأن الله يبعث من — فى القبور على ذلك حي وعليه — مات وعليه يبعث إن شاء الله — رحمت الله ومغفرته عليه وكتب فى جدى الآخرة سنة أربع وسبعين ومايه

فمنها الكوفى المورق والمشجر ، تخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال ، وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان ، أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص ( شكلى ١٦١و١٦٢) وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى . وأقدم مانعرفه من النماذج المتقنة منـه يرجع إلى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) ، وإن يكن الثابت أنه عرف فى وادى النيل منذ نهاية القرن الثانى الهجرى ( ٨ م ) .

ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على أرض من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لاتتصل بالكتابة . بل تبدو كأنها تنحدر فى اتجاه واحد ، فتزيد من جمال الحروف ولا سيما إذا امتازت هذه بالدقة والأناقة والاتساع وحسن التوزيع . ومن أمثلة ذلك صفحة من مصحف من القرن الخامس أو السادس الهجرى



( شكل ١٦١ ) كتابة بالخط الكوفى المورق فى مدينة آمد من القرن ٥ هـ ( ١١ م )

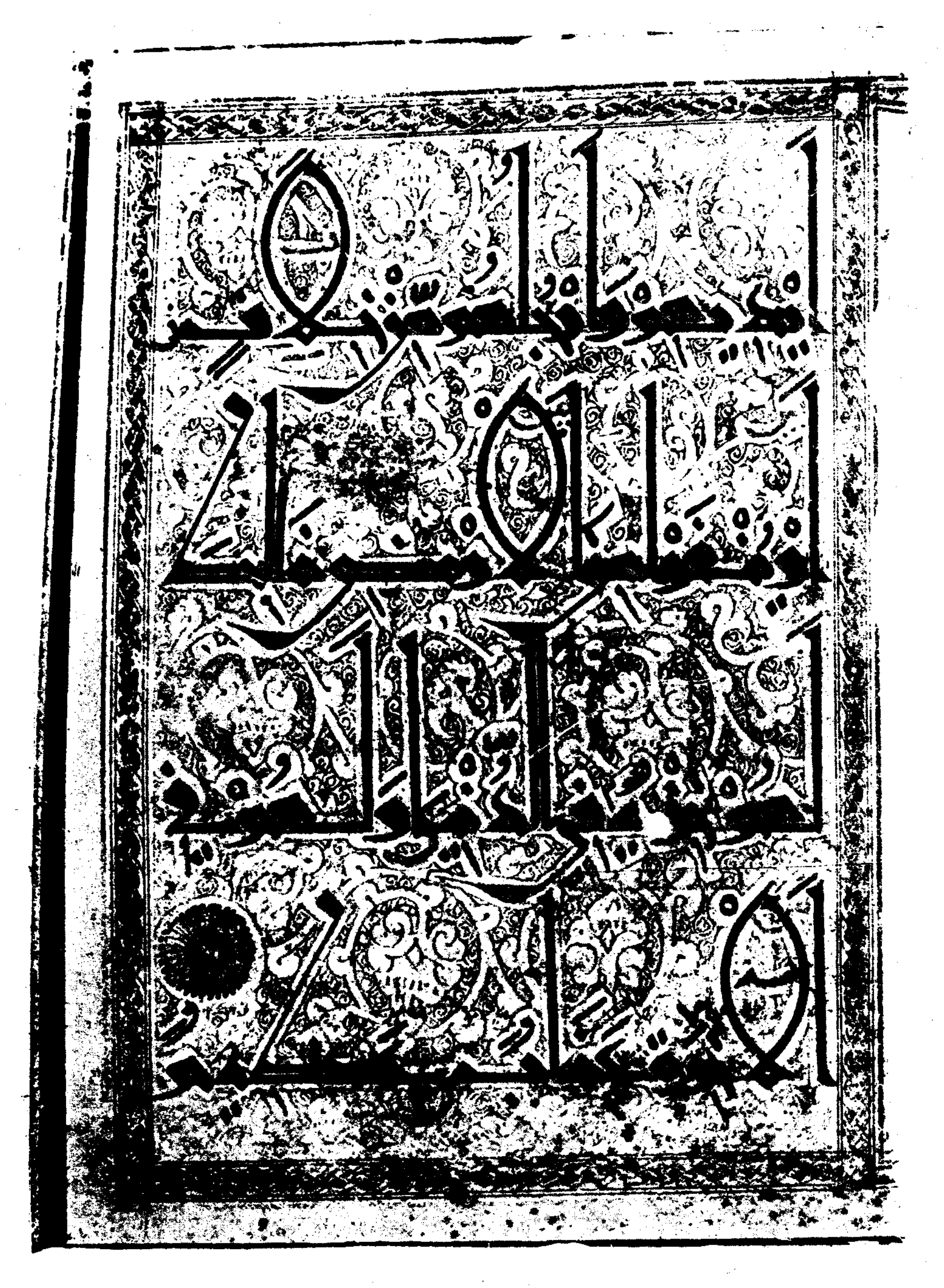
( ١١ ، ١٢ م ) ونص ما فيها من إحدى آيات سورة المائدة : « أيديهم وأرجلهم من خلاف أو ينفوا من الأرض ذلك لهم خزى فى الدنيا ولهم فى الآخرة عذاب عظيم » ( شكل ١٦٣ ) ومن أمثلته أيضاً كتابة جميلة على قبر محمود الغزنوى فى مدينة غزنة ونص الجزء الظاهر منها فى ( شكل ١٦٥ ) « الرحمن الرحيم كل نفس ذائقة » .



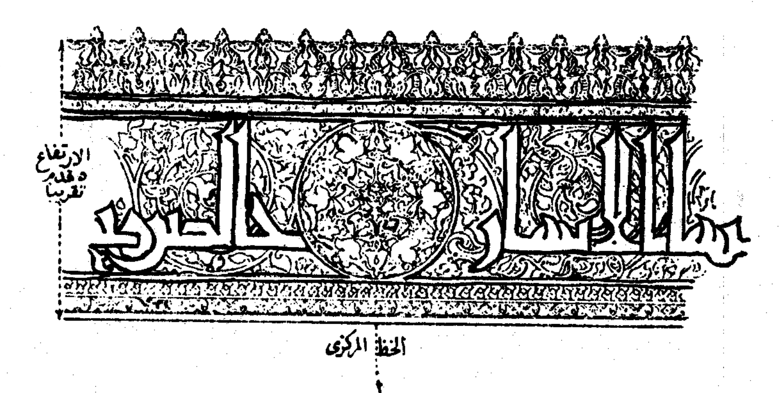
( شكل ١٦٢ ) مثال من الزخارف الكتابية على قطعة من نسيج إيرانية ترجع إلى القرن ٦ هـ ( ١٢ م ) ، ونص العبارة المكتوبة : « وفى القبر وحدتى وفى اللحد وحشتى »

وقد نرى على العمائر زخارف فى سطحين متباينين ، فالأرضية — أو الخلفية ، كما يريدون تسميتها — تكسوها رسوم دقيقة من الزهور والفروع والسيقان النباتية ، ثم تقوم الكتابة الكوفية بينها منقوشة نقشاً وافر البروز ( شكل ١٦٤ ) .

وقد يعمد الخطاط فى استعمال الخط الكوفى فى الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفى بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من التقويسات والدوائر فضلا عن جعل النهاية العليا لأصابع الحروف تشبه قط قلم البوص حين يقطع رأسه عرضا فى بريه . ومن أمثلة ذلك صحن خزفى جميل محفوظ فى متحف اللوفر ، يرجع إلى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) وهو من صناعة سمرقند وعليه عبارة بالخط الكوفى الجميل نصها : « الحلم أوله مر مذاقعه لكن آخره أحلى من العسل . السلامة » ( شكل ١٦٦ )
والحق أن بلاد ما وراء النهر أنتجت نماذج بديعة من الخزف ذى الزخارف الكتابية و ولا سيما



( شكل ١٦٣ ) صفحة من مصحف بالخط الكوفى ، من مصر أو العراق فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) . وكان محفوظاً فى القسم الاسلامى من متاحف برلين



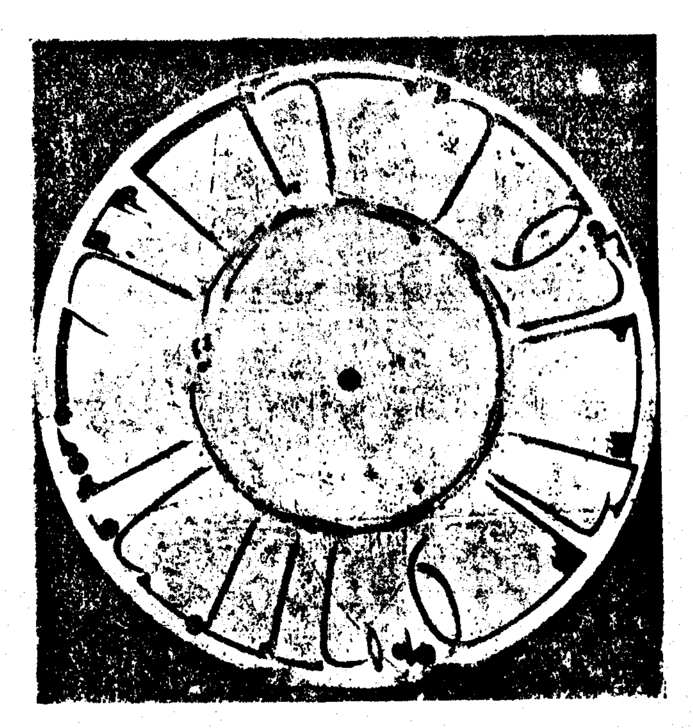

( شكل ١٦٤ ) زخرفة كتابية على الجص فى الإيوان الشرقى بجامع السلطان حسن بالقاهرة . من القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) نصها جزء من الآية الخامسة فى سورة الفتح ( —تها الأنهار خالدين فـ )



( شكل ١٦٥ ) كتابة كوفية على أرضية نباتية . فى قبر محمود الغزنوى . من القرن ٦ هـ ( ١٢م )
[ كليشيه دار المعارف ]

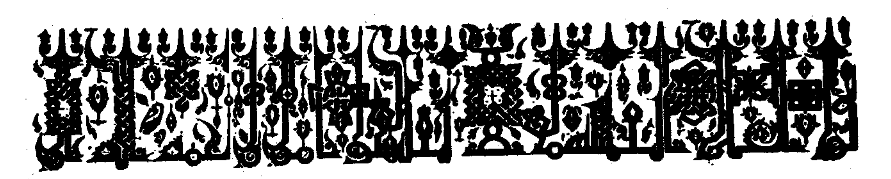
فى سمرقند وبخارى ، ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية .

ومن ضروب الزخارف الكتابية الكوفى المضفر ذو الحروف المترابطة . وقد يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسى . وقد تتعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شقا مقص ، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير أن تميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض . ومن أبدع أمثلة الكوفى المضفر كتابة فى ضريح بيرى عالمدار ترجع إلى القرن الخامس الهجرى فى إيران . ونص الجزء الذى يرى منها فى شكل ١٦٧ « فوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إنـ » . وقد أقبل الفنانون فى المغرب والأندلس على استعمال هذا النوع من الزخارف الكوفية . ومن أمثلة ذلك الزخارف الكتابية فى حوش الريحان بقصر الحمراء . وتتكرر فيها عبارة : « ولا غالب إلا الله »



( شكل ١٦٦ ) صحن من الخزف من صناعة بلاد ما وراء النهر فى القرن ٣ هـ ( ٩ م )
ومحفوظ فى متحف اللوفر

[ كليشيه دار المعارف ]

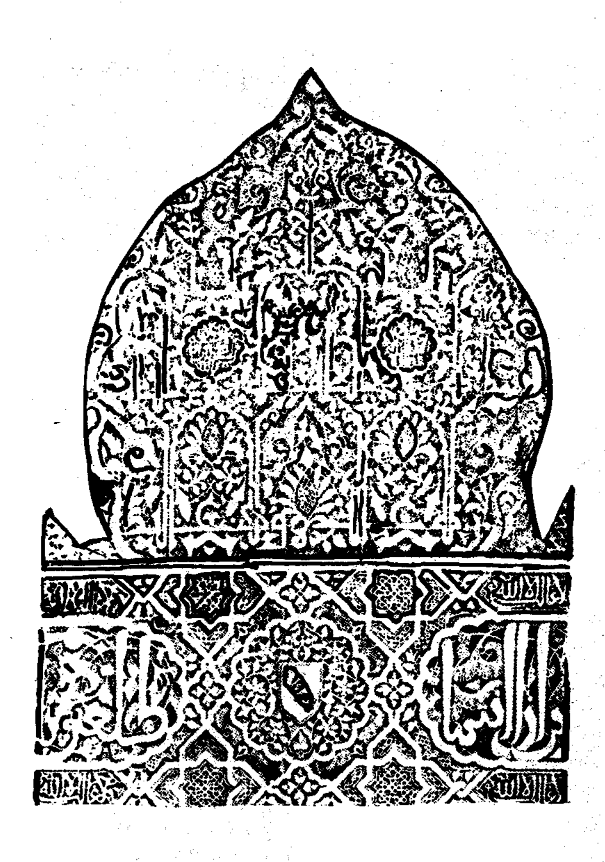


( شكل ١٦٧ ) كتابة كوفية زخرفية من ضريح پيرى عالمدار فى دامغان بإيران من سنة ٤١٨ هـ
[ كليشيه دار المعارف ]

( شكل ١٦٨ ) . ومن أمثلته أيضا كتابة من باب مدينة شلا من أعمال الرباط فى مراكش ونص الجزء الذى يرى منها فى شكل ١٦٩ « الله ملكهم وكان الفراغ منه فى آخر ذى الحجة » .

ومن أمثلة الكتابات الكوفية التى تجمع بين التضفير والتوريق والأرضية النباتية ما نراه فى إحدى كتابات مدينة آمد وترجع إلى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ونص الجزء الظاهر منها فى شكل ١٧٠ « مولانا الأمير الاسفهسلار الأجل السيد الكبير » .

وثمت نوع آخر من الزخارف الكتابية : هو الكوفى المربع ، وهو هندسى الشكل قائم الزوايا (شكلى ١٧١ و١٧٢) . ومن المحتمل أن تكون نشأته فى إيران ناتجة عن التأثر بالزخارف الهندسية الصينية (شكلى ١٧٣ و ١٧٤) . ومن المحتمل أيضاً أن يكون أساسه الزخرفة بالطوب فى إيران والعراق ، وهى وضع الطوب المختلف الحرق فى أوضاع أفقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية ، وقد ذاع استعمال هذه الزخارف



(شكل ١٦٨) زخارف كتابية فى حوش الريحان بقصر الحمراء فى غرناطة . من القرن ٧ هـ (١٣ م)
[كليشيه دار المعارف]



(شكل ١٦٩) كتابة بالخط الكوفى المضفر فى مدينة شلا بمراكش فى القرن ٨ هـ (١٤ م)
[كليشيه دار المعارف]

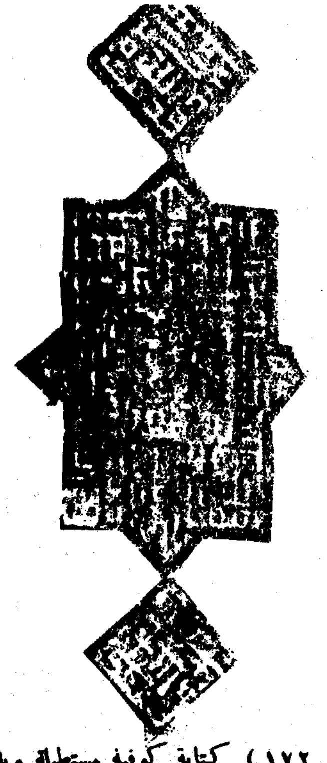
الكتابية المربعة فى العصر التركى المتأخر . ومن أمثلة الزخارف الكوفية المربعة ما نراه فى ضريح الشيخ صفى الدين بمدينة أردبيل (شكل ١٧٥) . ومما يتصل بهذا النوع من الخط ، الكتابات الكوفية ذات الأشكال الهندسية المختلفة من مثلثات ومسدسات ومثمنات ودوائر ،



( شكل ١٧٠ ) كتابة زخرفية فى مدينة آمد من القرن ٦ ﻫ ( ١٢ م )
[ كليشيه دار المعارف ]



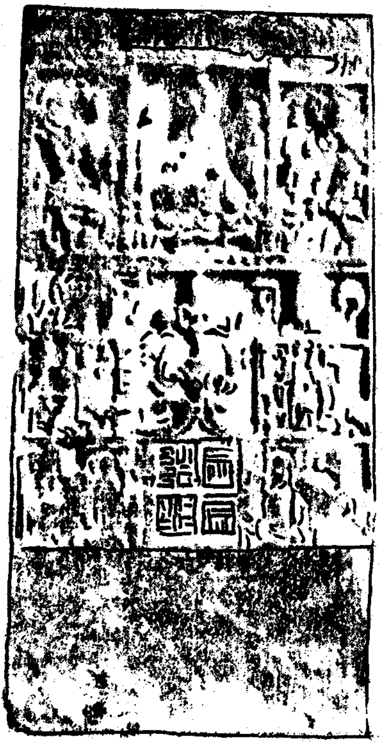
( شكل ١٧١ ) كتابة كوفية من الفسيفساء فى الإيوان الشمالى الغربى بالمسجد الجامع فى إصفهان



( شكل ١٧٢ ) كتابة كوفية مستطيلة وبارزة فى الإيوان الشمالى الشرقى بالمسجد الجامع فى إصفهان

وقد ذاع استعمالها فى العصور المتأخرة ، ومن أمثلة هذه الأشكال الهندسية شكل نجمى قوامه اسم « محمد » مكتوب بالخط الكوفى ثمان مرات .

ولا تفوتنا الإشارة إلى ضرب آخر من الزخارف الكتابية غير الكوفية ، قوامه الكتابة بالخطوط المدورة ، بحيث تبدو العبارة على هيئة طائر ( شكل ١٧٦ ) أوحيوان أوشكل مقصود كشكل الطغرا ، أو سفينة نوح . وليس من السهل فى كل الأحيان أن نصل إلى قراءة مثل



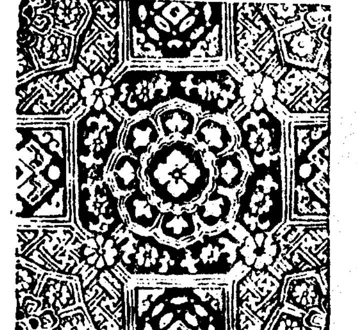
( شكل ١٧٣ ) رسم جزء من حجر عليه نقوش صينية وزخارف
بينها زخرفة تشبه الخط الكوفى المستطيل . من سنة ٥٥٤ م

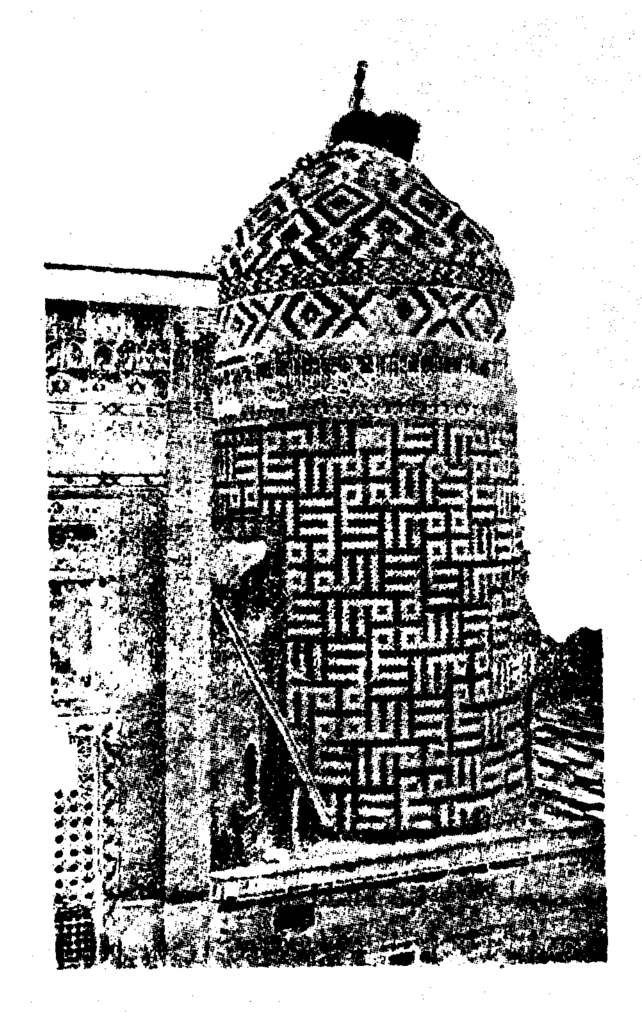
هذه الكتابات التى يعمل الخطاط فيها على إظهار عبقريته فى الخيال والإبداع . ولاريب فى أن من أبدع أمثلتها ما نراه فى الفرمانات وبراءات التعيين والرتب والأوسمة التى كان يصدرها سلاطين آل عثمان .

ومن ضروب الزخرفة بالخط النسخى ما نراه أحيانا من ربط هامات الحروف بحيث تبدو كأنها شقا مقص (شكل ١٧٧) .

←

( شكل ١٧٤ ) فوق : زخرفة صينية ترمز إلى طول العمر
تحت : زخرفة صينية فيها أشكال متعددة الأضـلاع





(شكل ١٧٥)
رخارف من السكوف المربع فى
ضريح الشيخ صفى الدين بمدينة
أرديل من القرن ١٠ هـ (١٦م)
[كليشيه دار المعارف]



(شكل ١٧٦) كتابة على شكل
طائر . من القرن ١٢ هـ (١٨ م)
[كليشيه دار المعارف]



(شكل ١٧٧) شمعدان من النحاس صنع بمصر سنة ٨٨٧ هـ ليزين به الحجرة النبوية الشريفة بالمدينة المنورة ، ومحفوظ بدار الآثار العربية

# الزخارف الهندسية والزخارف النباتية

## فى الفنون الإسلامية

عرفت الفنون التى سبقت الإسلام ضروبا كثيرة من الرسوم الهندسية . ولكن هذه الرسوم لم يكن لها فى تلك الفنون شأن خطير ، وكانت تستخدم فى الغالب كاطارات لغيرها من الزخارف . أما فى الإسلام فقد أضحت الرسوم الهندسية عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة

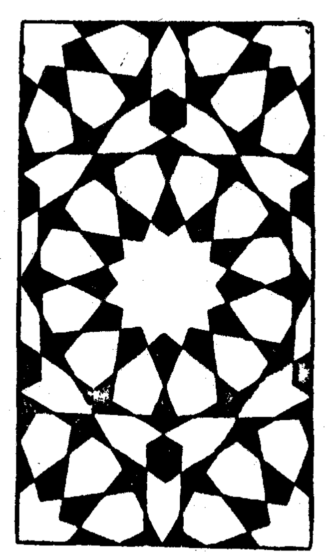
ولسنا نريد هنا أن نعنى عناية خاصة بالرسوم الهندسية البسيطة كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال المخمسة والسداسية ، ولا بالأشكال الهندسية التى كان لها شأن يذكر فى الزخارف الساسانية والبيزنطيـة كالدوائر ، والعصائب والجدائل المزدوجة ، والخطوط المنكسرة والخطوط المتشابكة ، وإنما نعنى على وجه خاص بالرسوم الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية ، ولاسيما فى عصر المماليك بمصر : تلك هى التراكيب الهندسية ذات الأشكال النجمية المتعددة الأضلاع . وهى التى ذاعت فى مصر واستخدمت فى زخارف التحف الخشبية والنحاسية ( شكل ١٧٨) ، وفى الصفحات الأولى المذهبة فى المصاحف والكتب ، وفى زخارف السقوف وغير ذلك . وقد أتقن المسلمون هذا النوع وانصرفوا إلى الابتكار والتعقيد فيه .

وقد عنى الأستاذ برجوان G. Bourgoin بدراسة هـذه الزخارف الهندسية المعقدة وبتحليلها إلى أبسط أشكالها[1]، ويتجلى من دراسته الطريفة أن براعة المسلمين فى الزخارف الهندسية لم يكن أساسها الشعور والموهبة الطبيعية فحسب ، بل كانت تقوم على علم وافر بالهندسة العلمية ( شكل ١٧٩ ) وأعجب الغربيون بهـذه الرسوم الهندسية وقلدها بعضهم حتى ليروى عن المصور الإيطالى ليوناردو دافينشى أنه كان يقضى ساعات طويلة يرسم فيها الزخارف الهندسية الإسلامية ( شكل ١٨٠ )

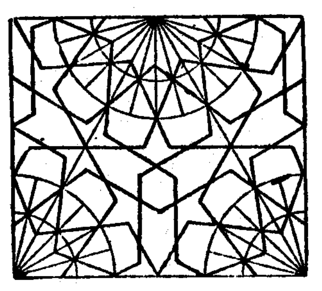
ولسنا نظن أن المسلمين كان لديهم كتب فيها نماذج الزخارف الهندسية الإسلامية القائمة ، ولكنا نرجح أن هذه الزخارف كانت سرا من أسرار الصناعة ، يتلقاه الصبيان عن معلميهم فى الفن والمهنة . فكانت تتعلم بالمران ، كما كانت تصنع لها قوالب ونماذج يستعملها الصناع والفنانون فى بعض الأحيان .

والمشاهد أن الزخارف الهندسـية أكثر ذيوعا فى الطرز التى ازدهرت فى مصر والشام

(١) G.Bourgoin : LeTrait des Entrelacs (Paris 1819)



( شكل ١٧٨ )
زخرفة هندسية قوامها ترتيب بديع لنجوم اثنى عشرية رسمت داخل أشكال مسدسة الأضلاع



( شكل ١٧٩ )
الأساس الهندسى للرسم المصور فى شكل ١٧٨

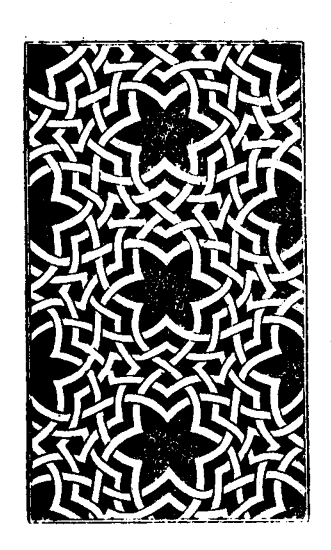
منها فى سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل إنها ترجع إلى الفن المصرى القديم ، وذلك رغم أن الحلقه مفقودة بين هذا الفن والفن الاسلامى فى هذا الميدان . كما قال آخرون إنها تظهر فى زخارف الخيام والسجاجيد التى كان يصنعها الأقوام الرحّل الذين كانوا يعيشون فى أواسط آسيا ؛ وقال فريق ثالث إنها ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التى حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعو الفسيفساء المسلمون .

والمعروف أن بعض الزخارف الهندسية التى استخدمها البيزنطيون والقبط انتقلت إلى إرلندة حيث استخدمت فى تزيين الصور التوضيحية فى المخطوطات ، ولكن لم يكن لها هناك الوفرة والتعقيد اللذان كانا لها عند المسلمين ، واللذان كانا يكسبان بعض أجزائها شيئا من الحركة والحياة .

وقد طبعت الفنون الإسلامية بطابع هذه الرسوم الهندسية حتى أن برجوان Bourgoin العالم الفرنسى السالف الذكر أشار فى معرض دراستها وتحليلها إلى ثلاثة فنون عظيمة : هى الفن الإغريق ، والفن اليابانى ، والفن العربى ( الإسلامى ) ، وشبهها بالفصيلة الحيوانية والنباتية والمعدنية على الترتيب ، إذ أنه شاهد فى الفن الإغريق عناية بالنسب وبالأشكال التجسيمية Formes plastiques وبدقائق الجسم الإنسانى والحيوانى ، بينما عرف فى الفن اليابانى دقة فى تمثيل المملكة النباتية ورسم الأوراق والفروع والزهور . أما فى الفن الاسلامى فقد ذكرته الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع بالأشكال البلورية التى توجد عليها بعض المعادن .

* * *

أما العنصر النباتى فى الزخارف الإسلامية فقد تأثر كثيرا بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليدا صادقا أمينا فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف



( شكل ١٨٠ )
رسم زخارف هندسية مأخوذة عن رسم أولى للفنان الايطالى ليوناردودا فنشى وتبدو فيه عنايته بدراسة الزخارف الاسلامية

تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر ، وتبدو عليها مسحة هندسية جامدة تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز فى الفنون الإسلامية . وأكثر الزخارف النباتية ذيوعا فى الفنون الإسلامية « الأرابسك » ، وقد عمت هذه التسمية حتى كادت تطلق على كل الزخارف النباتية الإسلامية . ولكن الحقيقة أن الارابسك هى الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة وفيها رسوم محورة عن الطبيعة stylised ترمز إلى الوريقات والزهور ، وتسمى أحيانا بالمت أو نصف بالمت . وقد بدأ ظهور زخارف الأرابسك فى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) فنراها فى الزخارف الجصية التى كانت تغطى الجدران فى مدينة سامرا بالعراق ، وفى مصر إبان العصر الطولونى الذى كان متأثرا كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية ، نظرا لأن ابن طولون نشأ فى سامرا ، ونقل منها إلى مصر الأساليب الفنية السائدة فى العراق . كما نرى بدء زخارف الارابسك على التحف الخشبية التى عثر عليها فى سامرا أو التى ترجع أيضا إلى العصر الطولونى . وتطورت زخارف الارابسك فى العصر الفاطمى حتى بلغت بعد ذلك غاية عظمتها فى العالم الإسلامى منذ القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .

وقد أتقن المسلمون زخارف نباتية أخرى غير الارابسك تتكون أيضا من جذوع نباتية وأزهار وأوراق تختلف فى دقة تقليد الطبيعة بحسب العصور والأقاليم . على أننا نلاحظ فى إيران منذ نهاية القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) أن الموضوعات الزخرفية النباتية كانت تميل إلى صدق تمثيل الطبيعة ، وكان ذلك بتأثير الفن الصينى الذى تسربت بعض أساليبه إلى الفن الإسلامى على يد المغول فى إيران ، ثم انتشرت من إيران إلى غيرها من الأقاليم الإسلامية كما نراها على بعض المشكيات المصنوعة فى سورية أو مصر ( شكل ١٢ ) ، وعلى الخزف والقاشانى المصنوع فى سورية وآسيا الصغرى فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧م) . ومن أمثلة الزخارف النباتية البديعة ما نراه على حوض من الرخام من صناعة الشام فى القرن السابع الهجرى ( شكل ١٨١ ) .



( شكل ١٨١ ) حوض من الرخام محفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت وعليه كتابة نصها :
« عز لمولانا السلطان الملك المنصور العالم العادل الغازى المجاهد المرابط الثاغر المؤيد المظفر المنصور ناصر الدنيا والدين أبى المعالى محمد بن السلطان الملك المظفر العالم العادل الغازى المجاهد المرابط تقى الدنيا والدين محمود بن عمرو بن شاهنشاه بن أيوب سنة ست وسبعين وستمائة » والمعروف أن محمدا الثانى هـذا كان سلطان حماه ، وهو عم المؤرخ المعروف أبى الفدا

ويستطيع مؤرخو الفنون أن يتتبعوا تطور زخارف الفروع النباتية فى العالم الـكلاسيكى ليصلوا إلى نشأة الفروع النباتية الإسلامية من زخارف الفروع النباتية فى الفن الإغريقى والهلّينى . وطبيعى أن الطراز الأموى هو حلقة الاتصال بين الزخارف النباتية فى العالم الـكلاسيكى وما تطور عنها فى الفنون الإسلامية . بل إننا نرى فى هـذا الطراز الأموى تحفاً عليها زخارف نباتية يمكن نسبتها إلى الفن الهـلّينى إذا لم تكن هناك كتابة أو تطور بسيط يحدد نسبتها إلى العصر الإسلامى .

وقد قام العالم الألمانى ريجل A. Riegl بدراسات طيبـة فى الزخارف النباتية فى الفنون الـكلاسيكية ؛ ولا سيما فى كتابه Stilfragen وكلها أساس طيب لفهم التطور الطبيعى الذى مرّ بالزخارف التى ازدهرت على شواطئ البحر الأبيض المتوسط الشرقى .

ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسى ، لأن قوامها خطوط منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض ، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر ، وقد يراعى فى هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل . ولـكن الحق أن ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أى أصول نباتية .

* * *

وقصارى القول أن الرسوم النباتية كانت منذ البداية عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ، ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة . وقد حاول بعض العلماء أن يفسر ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عز وجل ، وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة . وفسرها آخرون بالأحوال الجوية التي تسود أغلب البلاد الإسلامية ، فلا تساعد على إظهار بدائع الطبيعة ونمو الزهور والنباتات واختلاف الفصول ، كما يحدث في البلاد الغربية ، أو في بلاد الشرق الأقصى .

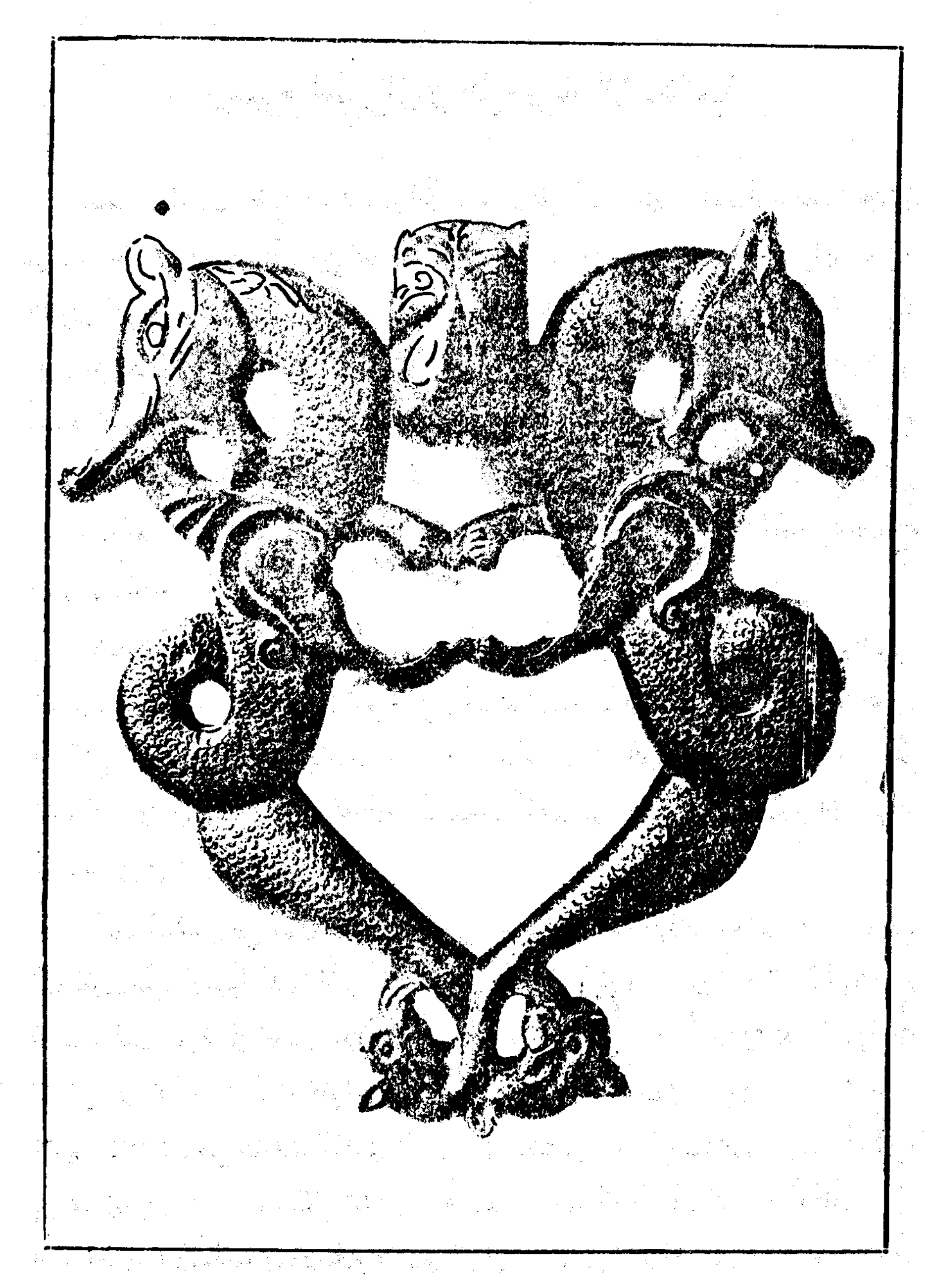
ومع ذلك كله فإن على كثير من العمائر والتحف رسوما نباتية دقيقة يمكن أن تقرن بالرسوم النباتية في عصر النهضة بأوربا . وحسبنا أن نذكر الفروع النباتية وعناقيد العنب وأوراقه ، وما إلى ذلك مما نراه في قبة الصخرة ، وقصر المشتى ، وسامرا ، وعلى منبر جامع القيروان وفي زخارف العقود والنوافذ في ضريح السلطان قلاوون ، وفي الإيوان الرئيسي بجامع السلطان حسن وفي الخزف والمنسوجات التركية .

# رسوم الحيوان فى الزخرفة الإسلامية

اشتهرت الفنون القديمة فى الشرق الأدنى ، بل فى آسيا كلها ، باستعمال رسوم الحيوان فى زخارفها . والمعروف أن الفن البيزنطى أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان فيه عن الفنون التى ازدهرت فى إيران وأشور وسوريا وبلاد الحيثيين . وكانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التى سبقتها فى بلاد الشرق الإسلامى . وقد أقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان فى زخارفهم . ولعلهم لم يتمسكوا فى شأنها بالأحاديث التى تحرم تصوير الكائنات الحية . ومما يجدر ذكره فى هذه المناسبة أننا نعرف مخطوطات فيها صور آدمية شوّهها بعض المتعصبين وطمسوا معالمها ؛ ولكننا لا نعرف مثل هذا الطمس والتشويه فى رسوم الحيوان .

واستعمل المسلمون فى زخارفهم رسوم الأسد والفهد والفيل والغزال والأرنب والطيور الصغيرة بانواعها . وربما رسموها مع فرع نباتى يتدلى من منقارها أو حول رقبتها كما نعرف فى الفن الساسانى . وقد لاحظ بعض الاختصاصيين فى الفنون الإسلامية أن معظم الحيوانات والطيور التى رسمها الفنانون المسلمون كانت من الحيوانات والطيور التى تُصاد أو تستعمل فى الصيد .

وأخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة . وطبيعى أنها لقيت منهم ترحيباً كبيراً لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذى نعرفه فى الفنون الإسلامية ، على أن المسلمين ، حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين ، لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوماً زخرفية فحسب . فالتنين مثلا كان من شارات الملك فى الصين ، ولكنه فى الفن الإسلامى لا يرمز إلى شىء بل هو زخرفى فحسب (شكل ١٨٢) . وكذلك كانت العنقاء فى الشرق الأقصى رمزاً للامبراطورة، ولكنها فى الإسلام لا ترمز إلى شىء . ومن الحيوانات المركبة التى ذاعت فى الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمى ، ولاسيما أنها يتوفر فيها الوصف الذى جاء فى الكتب الإسلامية للبراق ، فعنى المسلمون برسمها فى توضيح قصة المعراج . ورسم الفنانون فى الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمى . ورسموا الأفاعى والحيات والحيوانات والطيور المجنحة (شكل ١٨٣) .



(شكل ١٨٢) «سماعة» باب من البرونز ، قوامها تنينان بين رقبتيهما رأس حيوان . من العصر السلجوقى فى القرن ٦ — ٧ هـ (١٢ — ١٣ م) ومحفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

على أننا نعرف أن الفنانين المسلمين وضحوا بالصور مخطوطات كليلة ودمنة ومخطوطات التاريخ الطبيعى فرسموا شتى أنواع الحيوان والطير ، ولكنها رسوم توضيحية وليست زخرفية

وهى شاذة فى الفنون الإسلامية وقد قصدت لذاتها ولم تكن أساساً للزخرفة .



( شكل ١٨٣ )
صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من إيران فى القرن ٤ هـ ( ١٠ م ) ومحفوظ بمتحف اللوفر

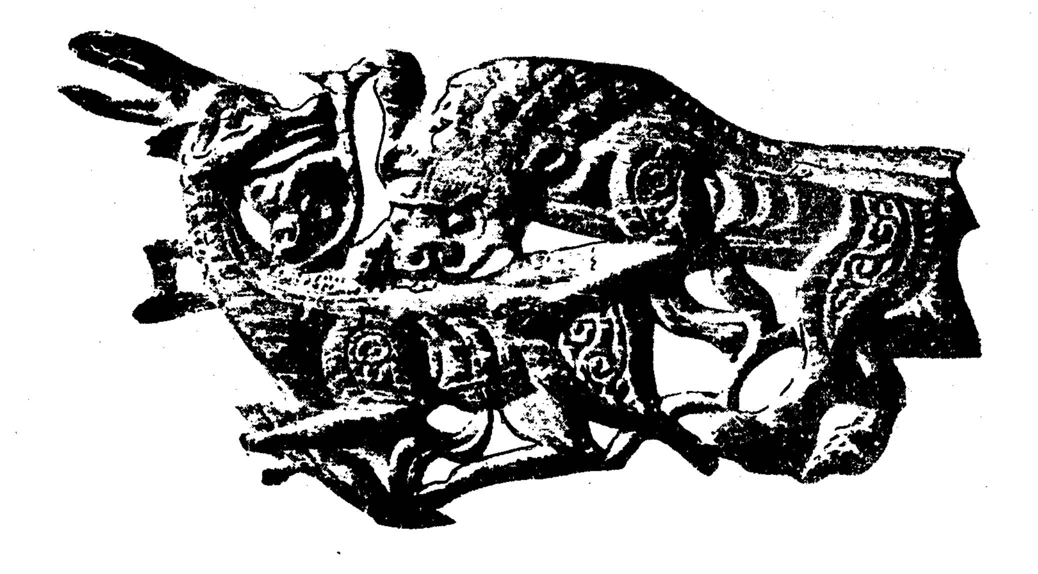
ويمكننا أن نرجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية إلى الفن الساسانى . وكانت رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساسانى فى القوة وعنف المظهر ولاسيما فى رسم المفاصل . وكانت تشبهها كذلك فى اتباع التماثل والتوازن والتقابل وفى رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة أو بينها شجرة الحياة ، وفى رسمها متتابعة فى أشرطة من الزخارف .

ولا ريب بأن الشبه كبير بين بعض الرسوم الحيوانية فى الإسلام والرسوم الحيوانية التى عرفتها قبائل السيت Scythes شمالى الهضبة الإيرانية وفى بلاد التركستان وجنوبى الروسيا فى العصر الواقع قبل ميلاد المسيح ببضعة قرون إلى القرن الأول بعد الميلاد . وكان للسيت فنون تجلت على الخصوص فى الرسوم الحيوانية على تحف من المدن عثر عليها فى مقابرهم . وتمتاز رسوم الحيوان عند السيت بعنف مظهرها وكثرة مناظر العراك بين الحيوانات وافتراس أحدها الآخر والتحام الحيوان بحيوان آخر فى حركات عنيفة تظهر فى رسمها القوة والمهارة فى تصوير المواقف العنيفة . وقد وفق الفنانون المسلمون فى بعض الأحيان فى تمثيل مناظر العراك بين الحيوانات أو انقضاض بعضها على بعض تمثيلا يذكرنا بما وفق إليه الفنانون السيت فى هذا الميدان ( شكل ١٨٤ ) .

على أن الفنانين فى الإسلام لم يعنوا فى رسم الحيوان بتقليد الطبيعة تقليداً صادقاً إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطوراً كبيراً وبلغت عصرها الذهبى منذ القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية فى رسم الحيوان ( شكل ١٨٥ ) .

وهكذا نرى أن رسوم الحيوان فى الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا فى النادر وإنما اتخذت فى معظم الأحيان موضوعاً زخرفياً وكانت توضع فى دوائر أوأشرطة أوفى مناطق هندسية مختلفة الأشكال ، منفردة أو متواجهة أو متدابرة . ولا ريب فى أن من أهم الدوافع إلى رسم الحيوان فى الفنون الإسلامية كراهية الفراغ والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف .

وقد صنع المسلمون بعض الأوانى المعدنية والخزفية على هيئة الحيوانات والطيور وسوف



( شكل ١٨٤ ) قطعة من حشوة خشبية محفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة . من القرن ٤ هـ (١٠م)

يأتى الكلام على ذلك فى الفصول القادمة من هذا الكتاب .

ومن المراجع الفنية برسوم الحيوان والطير فى الزخارف الإسلامية كتاب وضعته السيدة ستيد Cleves Stead واسمه Fantastic Fauna وقد ظهر فى القاهرة سنة ١٩٣٥ . والحق أنه ليس كتاباً علمياً بالمعنى الدقيق ، لأن صاحبته وقفت فيه عند جمع كثير من رسوم الطيور والحيوان على القطع الخزفية المحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة والتى يتراوح تأريخها بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة (٩ — ١٥ م) ورتبتها فى أقسام ضمت الأسماك بأنواعها ثم الطيور الطبيعية ثم الطيور التى استخدمت شارات أو رنوكا ثم الأرانب فالخيل فالكلاب فالغزلان فالسباع فالنمور والفهود ثم الحيوانات الخرافية . ولكن اللوحات التى ضمها هذا الكتاب عظيمة الشأن فى دراسة أساليب المسلمين فى رسم الحيوان والطير رسماً زخرفياً .



( شكل ١٨٥ ) قنينة من الخزف الصينى الأبيض والأزرق من صناعة إيران فى القرن ١١ هـ (١٧م)
ومحفوظة فى القسم الإسلامى بمتاحف برلين

# الخـــزف

كان إنتاج الخزف فى العالم الإسلامى عظيما جداً . وقد وصل إلينا من الخزف الإسلامى أكثر مما وصل إلينا من أى ضرب آخر من ضروب التحف الإسـلامية . وكانت الحفائر ولا تزال تكشف دائماً كميات وافرة من هذا الخزف . وامتاز صناع الخزف فى ديار الإسلام بتنوع منتجاتهم فى الأشكال وفى طرق الزخرفة وأساليب الصناعة . وكانوا ، بنوع خاص ، مهرة فى طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة وفى صـناعة لوحات من القاشانى ذات سطح براق لتكسى بها الجدران .

وكانت الأساليب الفنية فى صـناعة الخزف تنتشر بسرعة عظيمة فى شـتى أنحاء العالم الإسلامى ، حتى أن المنقبين عن الآثار فى مصر وإيران والعراق والشام وشمال إفريقية والأندلس عثروا فى الحفائر على كثير من الأنواع المشـتركة بين تلك الأقاليم . والحق أننا نعتمد — إلى حد كبير — على تلك الأساليب الفنية فى تأريخ أنواع الخزف الإسلامى ونسبتها إلى موطنها فى ديار الاسلام ، ولـكننا نلاحظ أن كل ما أصابه الخزفيون من تجويد وتقـدم فى أى إقليم إسلامى كان ينتشر إلى سائر الأقاليم بسرعة كبيرة ، مما يشهـد بعظم الإقبال على المنتجات الخزفية وبجهود الخزفيين فى الوصول بها إلى درجة الإتقان . وحسبنا — فضلا عن هذا — أن المسلمين كانوا لا يقنعون بالمنتجات الخزفية فى بلادهم ، بل جلبوا غيرها من البلاد الأجنبية وهكذا كانت أشكال التحف الخزفية وأساليبها الفنية وموضوعاتها الزخرفية تنتقل فى العالم الإسلامى . ويبدو أن هذا الانتقال كان من الشرق إلى الغرب فى معظم الحالات وأن إيران كانت مصـدراً أساسياً لـكثير من الأشكال والأساليب الفنية . إلى جانب أنها كانت تتأثر بالأساليب الفنية الصينية من حين إلى آخر . وخير شاهد على هـذا كله ما نراه فى حفائر الفسطاط حيث ظهرت عشرات الألوف من القطع الخزفية التى تمثل شـتى أنواع الخزف الإسلامى فيما بين القرنين الثالث والحادى عشر بعد الهجرة ( ٩ — ١٧ م ) فضلا عن أنواع أخرى من الخزف الصـينى والخزف المصنوع فى بعض البـلاد المسيحية فى حوض البحر الأبيض المتوسط .

وقد استعمل المسلمون الخزف فى صنع بلاطات ونجوم لـكسوة الجدران وفى صنع شتى الأوانى والتحف من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرنيات وقوارير ومسارج

وأقداح وكؤوس وصحون مختلفة الشكل والعمق وأزيار وعلب ومباخر وشماعد وبيوت للطيور ومساند للأقدام وغير ذلك من الأوانى والتحف فضلا عن التماثيل الصغيرة .

وقد أصاب الخزفيون المسلمون توفيقاً عظيما فى إتقان أنواع الطلاء الممتازة ثم إبداع الألوان الفاخرة وتنويعها . وامتازت بعض الأقاليم والمراكز الفنية بتفضيل بعض الألوان على غيرها . أما الألوان الرئيسية التى ذاع استعمالها فى الخزف الإسلامى فهى لون أبيض زبدى cream colour ولون أزرق زرنيخى ( cobalt blue ، بين الأزرق والأخضر ) ولون أخضر فيروزى turquoise green ولون أحمر بنفسجى .

وأهم ما امتازت به الأوانى الخزفية الإسلامية الفاخرة هو البريق المعدنى . وذلك أن الخزفيين المسلمين فى شتى أنحاء العالم الإسلامى استطاعوا أن يكسبوا الخزف ، فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة ( ٩ — ١٥ ) بريقاً معدنياً يختلف لونه بين الأحمر النحاسى والأصفر الضارب إلى الخضرة . وقد فسر مؤرخو الفنون انتشار هذا الخزف ذى البريق المعدنى بأنه أغنى المسلمين عن الأوانى الذهبية والفضية التى كان الفقهاء فى الإسلام يكرهون استعمالها لما يدل عليه من ترف وإسراف . ولا ريب فى أن هذه الكراهية لم تمنع صنع الأوانى من الذهب والفضة منعاً تاماً ، ولكنها شجعت المسلمين على الإقبال على الخزف ذى البريق المعدنى وعلى الإبداع فى تطعيم أوانى النحاس بالذهب والفضة .

وقد عثر المنقبون على تحف من الخزف ذى البريق المعدنى فى إيران والعراق ومصر وإفريقية والأندلس ، فلا عجب إذا اختلف مؤرخو الفنون فى موطن صناعتها الأول ، فنسبها بعضهم إلى إيران ، ونسبها آخرون إلى مصر ، ونسبها الألمان من رجال الآثار الإسلامية إلى العراق .

والحق أن هذه الصناعة وجدت فى إيران والعراق ومصر فى فجر الإسلام ، وأننا لا نملك من الأدلة ما يحملنا ننسب ابتداعها إلى إقليم معين من هذه الأقاليم الإسلامية ، ولكن وجودها فى إيران منذ العصور الإسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية ، فقد عثر فى أطلال بعض المدن الإيرانية على قطع خزفية ذات بريق معدنى وعليها إمضاء صانعها ؛ وتدل أسماؤهم التى تغلب عليها السحة الإيرانية على أنهم إيرانيون ، مما يرجح أن هذه القطع الخزفية مصنوعة فى إيران وليست واردة من الخارج . وفضلا عن ذلك فقد وجد فى أطلال مدينة ساوة قطعتان تالفتان فى الفرن ، كما وجدت البعثة الفرنسية فى مدينة السوس قطعاً أخرى تالفة وأطلال فرن خزفى وحوامل من التى توضع عليها الأوانى لإحراقها فى الفرن ، بل إن بعض هذه الحوامل عليه

آثار المادة التي ينتج منها البريق المعدني .

وأصحاب النظرية القائلة بنسبة ابتداع البريق المعدني إلى الإيرانيين يحتجون بأن إيران كانت في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة ( ٨ — ٩ م ) قد قطعت شوطاً بعيداً في سبيل الحضارة الإسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة وبأن ما وجد فيها من الخزف ذي البريق المعدني أكثر مما وجد في العراق ، فضلا عن أنه وجد في مراكز فنية مختلفة ومتباعدة بينما لم يوجد في العراق إلا في سامرا . ثم إن أبدع أنواع الخزف ذي البريق المعدني عثر عليها بإيران ، في مدينتي الري وساوة .

أما نسبة ابتداع البريق المعدني إلى مصر فإننا لا نستطيع الموافقة عليها ، لأن صناعة الخزف المصري في العصر القبطي لم تكن زاهرة كما كانت صناعات النسج أو الزجاج أو الحفر على الخشب مثلا . فضلا عن أن أقدم ما نعرفه تماماً من الخزف ذي البريق المعدني في مصر يرجع إلى العصر الطولوني في نهاية القرن الثالث الهجري ( ٩ م ) ولا يختلف كثيراً عن الخزف ذي البريق المعدني الذي عثر عليه في سامرا وفي الري وفي السوس وفي قلعة بني حماد وفي مدينة الزهراء . والواقع أن أقدم الخزف ذي البريق المعدني في مصر بينه قطع لا شك في تبعيتها للنوع الذي ينسب إلى سامرّا والأرجح أنها مستوردة من العراق . ولكننا نجد في أطلال الفسطاط قطعاً أخرى ذات بريق معدني ، أكثرها ذو لون واحد وتمتاز بطينتها التي تميل إلى الاحمرار وبمينائها الرقيقة . أما زخارفها فمأخوذة عن زخارف القطع الواردة من العراق .

وصفوة القول أننا نرجح أن نشأة الخزف ذي البريق المعدني كانت في العراق حين ازدهرت الحضارة الإسلامية على يد العباسيين في بداية القرن الثالث الهجري . وتشهد التحف التي كشفت من هذا الخزف في سامرّا بازدهار صناعته في العراق ، فهي تمتاز برقتها وإبداع ألوانها وما فيها من تلاؤم بين الذهبي والأرجواني والبرونزي فضلا عن جمال زخرفتها . وهي بعد هذا كله أقدم قليلا من التحف ذات البريق المعدني في إيران ، فإن الأخيرة ترجع في الغالب إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع بعد الهجرة ( ٩ — ١٠ م ) . ولكن من المحتمل أن الاهتداء إلى صناعة الخزف ذي البريق المعدني في العراق كان على يد خزفيين من أصل إيراني .

والبريق المعدني الذي نعرفه في الخزف الإسلامي معظمه ذهبي اللون في درجات مختلفة . وتنقسم النقوش ذات البريق المعدني إلى أقسام ثلاثة : الأول نقوش ذهبية اللون على أرضية

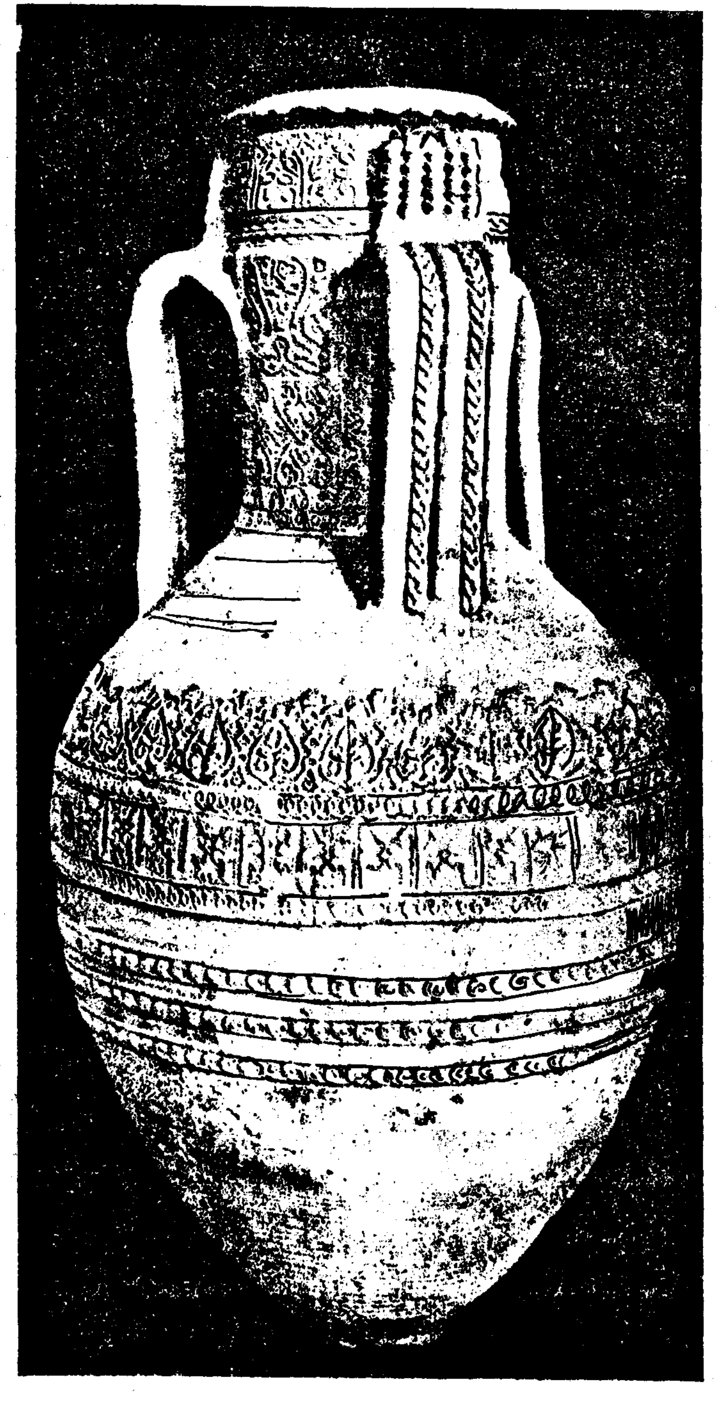
بيضاء. والثانى نقوش حمراء أو قرمزية على أرضية تكون فى أغلب الأحيان بيضاء أيضاً . والثالث نقوش متعددة الألوان ، صفراء وسمراء وزيتونية على أرضية بيضاء . ويتطلب إنتاج الأوانى ذات البريق المعدنى إحراقها إحراقاً أولياً بعد تمام عملية التجفيف ثم طلاءها بالدهان أو المينا وهى المادة الزجاجية التى طلى بها الأوانى الخزفيـة المحروقة إحراقاً أولياً ، ثم ترسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعدنية وتحرق بعد ذلك فى فرن خاص إحراقاً نهائياً فى درجة حرارة منخفضة .

وقد ذاعت فى العالم الإسلامى أساليب أخرى فى زخرفة الخزف ، غير البريق المعـدنى . وأهمها رسم الزخرفة تحت الطلاء بلون واحد أو بألوان متعددة . كما ذاعت أساليب أخرى فى بعض المراكز الفنية وفى بعض العصور . فكان الخزفيون أحياناً يضغطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ؛ وكانوا يحفرون الرسـوم بطرق مختلفة وفى عمق متنوع ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلا دقيقاً وجميـلا ، كما كانوا فى بعض الأحيان يخرمون جدران الأوانى ويغطون الخروم بالطلاء فتبدو شـفافة ، وذلك كله فضلا عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو الألوان المتعددة فوق الطلاء .

وأقبل الخزفيون المسلمون — ولاسـيما فى إيران والعراق ومصر — على تقليد بعض أنواع الخزف والبورسيلين الصينى . كما عرفوا — إلى جانب الخزف — فخاراً غير مطلى ، ولـكن لا محل للـكلام عليه هنا فإن قيمته الفنية ضئيلة فى معظم الأحيان وكان تطوره بطيئا جداً .

ومـما نلاحظه على الخزف الإسلامى بوجه عام أن صـناعته كانت فى بداية الأمر ذيلا لصناعة الخزف الساسانى التى تأثرت بهـا بيزنطة وأملاكها فى الشرق الأدنى . وطبيعى أنه أخذ فى فجر الإسـلام يبتعد شيئاً فشيئاً عن الأساليب الفنية القـديمة ، حتى أصبح له طابع إسلامى ظاهر منذ القرن الثالث الهجرى (٩ م) . ولـما زادت علاقة العالم الإسلامى بأقاليم آسيا الوسطى والصين أقبل صناع الخزف فيـه على اقتباس الأساليب الفنية والزخرفية من الخزف الصينى وعلى استخدام الرسوم الآدمية ذات السحنة الصينية فى زخرفة منتجاتهم .

وقد امتاز الخزف الإسلامى بإبداع الزخارف وتنوعها ومناسبة الزخارف لشكل التحفة . ومن الموضوعات الزخرفية التى استخدمها الخزفيون الرسوم الهندسية ولاسيما المناطق والدوائر والعقود المتشابكة ، والطيور المتقابلة أو المتدابرة ، والحيوانات التى تحيط بها الفروع النباتية والوريقات والزهور فضلا عن الرسوم الآدمية ، ولعل معظمها يمثل مناظر البلاد وحفلات الطرب فيه أو مناظر القصص المختلفة فى الشاهنامه أو كتب الأدب والشعر أو بعض مناظر



(شكل ١٨٦) زير من الفخار غير المطلى بالدهان ، وعليه زخارف بارزة . من خوزستان في القرن ٢ أو ٣ هـ ( ٨ — ٩ م ) . في مجموعة نيجات ربى Nejat Rabbi

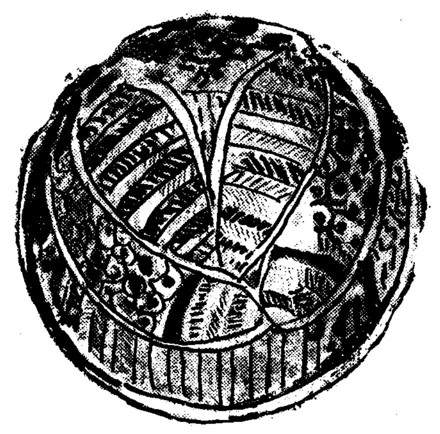
الحياة الاجتماعية ، كرسم الدراويش الراقصين على السلطانية الإيرانية المحفوظة فى متحف اللوفر أو رسم الشخصين المرسومين على إناء فاطمى بدار الآثار العربية وهما يرقصان ويتباريان وفى يد كل منهما عصا طويلة .

وطبيعى أن الزخرفة والأساليب الفنية كانت تختلف فى التحف الخزفية الإسلامية ، فكانت التحف الفاخرة تصنع للأثرياء فضلا عن الأمراء ورجال بلاطهم بينما كانت بعض القطع شعبية المظهر متواضعة الثمن رغم جمالها الزخرفى . وأكبر الظن أن الأوانى ذات الزخارف المطلية بالمينا أو البريق المعدنى كانت غالية ولا تصنع إلا للأمراء والأثرياء . وكان جمال بعض التحف فى ألوانها وجمال البعض الآخر فى دقة زخارفها أو إبداع تأليفها أو بساطة رسومها .

### الخزف فى العصر العباسى

لا نكاد نعرف شيئاً عن صناعة الخزف الإسلامى فى العصر الأموى . أما الخزف العباسى فمنه فخار غير مطلى أو ذو طلاء من لون واحد وزخارف بارزة . وأهم المعروف منه مجموعتان : الأولى مجموعة من أزيار بغير طلاء أو عليها طلاء أزرق أو أخضر وزخارفها بارزة ومطبوعة وقوامها أشرطة من حبيبات وفروع وأوراق نباتية ( شكل ١٨٦ ) . أما المجموعة الثانية فمعظمها صحون وأكواب صغيرة وعجينتها ناعمة وزخارفها بارزة ومغشاة بطلاء أخضر أو أصفر ، وقوام تلك الزخارف أشكال هندسية مختلفة وفروع نباتية ووريقات محوّرة عن الطبيعة . وقد نجد بينها فى النادر رسوم بعض الطيور . والمعروف أن قطعاً من هذا الخزف وجدت فى حفائر سامرا والمدائن والسوس والرى والفسطاط . وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا صحن من هذا الخزف (رقم ٢٤٣ من المجموعة) يبدو بطلائه الأصفر كأنه صنع تقليداً للأوانى الذهبية .

أما الخزف العباسى ذو البريق المعدنى فقد وجد أبدعه فى سامرا . إذ أن ما وجد منه فى أطلال هذه المدينة يفوق فى الجمال والبريق كل ماعرفه العالم الإسلامى من هذا الخزف بعد سامرا . وزخارف هذا الخزف فى العراق منقوشة ببريق معدنى ذى لون واحد أو متعدد الألوان ، فوق طلاء قصديرى اللون . وزخارفه المتعددة الألوان أبدع من غيرها . ويغلب على ألوانها الذهبى والأخضر الزيتونى والأخضر الناصع والبنى . وقوام تلك الزخارف فروع نباتية محوّرة عن الطبيعة وأشكال مخروطية ومراوح نخيلية ذات ثلاثة فصوص ورسوم مجنحة ودوائر بيضاء ، فى وسطها نقط داكنة وأشكال هندسية مظللة بخطوط صغيرة (شكلى



(شكل ١٨٧) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة العراق فى القرن ٣ هـ (٩ م). فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا



(شكل ١٨٨) قدر صغير من الخزف ذى البريق المعدنى. من صناعة العراق فى القرن ٣ هـ (٩ م). فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

١٨٧ و ١٨٨). ولم يعثر فى سامرا ولا فى غيرها من المناطق الأثرية فى العراق — مثل المدائن — على خزف ذى بريق معدنى عليه رسوم آدمية أو حيوانية. ومن أبدع التحف الخزفية ذات البريق المعدنى البلاطات الفاخرة التى تؤلف إطاراً جميلا لمحراب المسجد الجامع فى القيروان، وعددها ١٣٩ بلاطة مربعة جلبها بنو الأغلب من بغداد فى بداية القرن الثالث الهجرى (٩ م)، قبل أن تزدهر صناعة هذا الخزف فى سامرا، ولكن حفائر هذه المدينة الأخيرة كشفت وجود مثل هذه البلاطات ذات البريق المعدنى على جدران بعض القصور فيها.

وقد عثر المنقبون على تحف عباسية من الخزف ذى البريق المعدنى فى إيران. وبعضها يشبه ما وجد فى العراق ولكن البعض الآخر عليه رسوم طيور وحيوانات، فضلا عن أن منه تحفاً عليها نقوش آدمية، هى أقدم ما نعرفه فى هذا الميدان على الخزف الإسلامى كله. وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية فى الرسم وعناية بالخطوط التى تكسب الصورة مسحة خاصة. ومن أشهر تلك التحف فى عالم الفنون الإسلامية صحن فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا فى القاهرة. وبريقه المعدنى ذهبى اللون على أرضية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على القيثار وله قلنسوة مربعة وشارب رفيع (شكل ١٨٩).

ويدل رسم الصورة الآدمية فى التحف التى نعرفها من هذا الخزف ذى البريق المعدنى



(شكل ١٨٩) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . من صناعة إيران فى القرن ٣ هـ (٩م).
فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

على أن الفنانين لم يصلوا بعد إلى حد الإتقان الذى بلغوه فى الرسوم الزخرفية عامة وفى بعض رسوم الحيوان والطيور ( شكل ٥ ) . بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوى ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال .

ويمكننا أن ننسب هذا الخزف ذا البريق المعدنى فى إيران إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩ — ١٠ م) ؛ ولكننا لا نستطيع أن تنسب أى قطعة معينة إلى فترة محدودة فى هذين القرنين ، اللهم إلا إذا راعينا إتقان الرسم وموافقته سطح الإناء وإبداع الألوان وما إلى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة مما يحمل على نسبة التحفة إلى فترة متأخرة ، كمل فيها تطور الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها .

والراجح أن صناعة الخزف العباسى ذى البريق المعدنى فى إيران كانت وقفاً على المراكز الفنية فى غربى تلك البلاد . أما فى شرقيها فقد ازدهرت أنواع أخرى من الخزف العباسى .



( شكل ١٩٠ ) صحن خزفى دو نقوش زرقاء . من إيران فى القرن ٣ هـ (٩ م) فى المتحف الأهلى بطهران

وقد عرفت مصر الخزف العباسى ذا البريق المعدنى فى العصر العباسى ؛ وجلبت نماذج منه من العراق وأقبلت على إنتاج مثله ، ولا سيما فى عصر الدولة الطولونية . ولكن رسوم الحيوانات على الخزف الطولونى محورة عن الطبيعة إلى حد كبير ، كما أن الرسوم الآدمية ليست إلا رسوماً بدائية تحددها بضعة خطوط ، والعيون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الأنف يمثله خطان عموديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم أو خط صغير يرمز إليه .

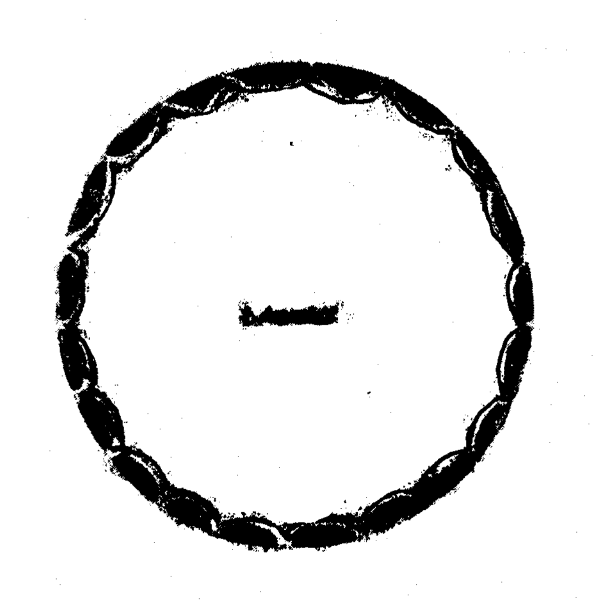
ومن أنواع الخزف العباسى خزف أبيض ذو نقوش زرقاء وخضراء فوق الطلاء . وقد عثر عليه فى حفائر سامرا والسوس والرى وساوه وقم . وكان ينسب فى البداية إلى العراق ولكن الراجح الآن أنه كان يصنع أيضاً فى غربى إيران ولا سيما فى الرى . بل إن الحفائر فى نيسابور عثر فيها على قطع حزفية يمكن إعتبارها تقليداً لهذا الخزف الأبيض ذى النقوش الزرقاء والخضراء ، ولكن زخارف القطع التى عثر عليها فى نيسابور معظمها كتابات منقوشة باللون الأسود تحت الطلاء ، وليس فوقه ، كما فى القطع التى عثر عليها فى العراق وغربى إيران

وقد لوحظ فيما نعرفه من هذا الخزف الأبيض أن العجينة قد تختلف فى بعض القطع عنها فى البعض الآخر مما يشهد بأن إنتاجه لم يكن وقفاً على إقليم واحد من أقاليم العالم الاسلامى . وانتشر هذا الخزف بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة ( ٩ — ١١ م ) كما يتبين من وجوده فى أطلال سامرا التى هجرت سنة ٢٧٠ هـ ( ٨٨٣ م ) ومن أسلوب الخط فى الكتابات التى توجد على بعض قطع منه والتى يمكن نسبتها إلى نهاية القرن الرابع الهجرى

ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات وصحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جداً ، مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحون فى بعضها وإعدادها للتجارة

والأسفار أمراً ميسوراً .

أما الزخارف فبعضها هندسي كالمثلثات والدوائر، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة «خاتم سليمان» ، وبعضها نباتي كأوراق المراوح النخيلية (البالمت) والوريدات، وبعضها رسوم أخرى كالنخلة المرسومة في سلطانية جميلة محفوظة في المتحف الأهلي بطهران (شكل ١٩٠) . وقد نرى على بعض الأواني من هذا الخزف كتابات تسير في عرض الإناء من طرف إلى آخر أو ترسم في قاعدته على هيئة مربع . كما نرى أن عدداً من الأواني ليس عليه من الزخارف إلا أربع مناطق من « البقع » الخضراء والزرقاء . وعلى بعض القطع إمضاءات ، مثل : « عمل الأحمر » و « عمل كثير بين عبد الله » و « عمل أبي خالد » وكلها على قطع وجدت في أطلال سامراً . وفي مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا صحن صغير قوام زخرفته الزرقاء رسوم أقواس تؤلف قطاعات من دوائر وفي وسطه كتابة بالخط الكوفي لعل نصها « عمل صالح » ( شكل ١٩١ ) .



( شكل ١٩١ ) صحن من الخزف الإيراني الأبيض ذي النقوش الزرقاء من القرن ٣ — ٤ هـ ( ٩ — ١٠ ) ، في مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

ومن أعظم أنواع الخزف في فجر الاسلام نوع إيراني ذو زخارف محزوزة في عجينة الأناء على قشرة بيضاء وتحت طلاء شفاف . ويذكر أسلوبه الفني بالحفر في المعادن . ويعرف هذا الخزف في أسواق العاديات باسم « خزف جبري » وهو إسم عبدة الشمس في إيران . وقد نسبه تجار العاديات وغيرهم إلى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبل أن ينتشر الدين الاسلامي في كل الأقاليم الايرانية . ولعل الذي دفع إلى هذا الزعم ما نراه في رسوم هذا الخزف من حيوان وطيور لم يكن ينتظر أن يقدم المسلمون على رسمها فضلا عن أن بعض الزخارف البارزة في هذا الخزف تشبه الزخارف التي استعملت في الأواني المعدنية في العصر

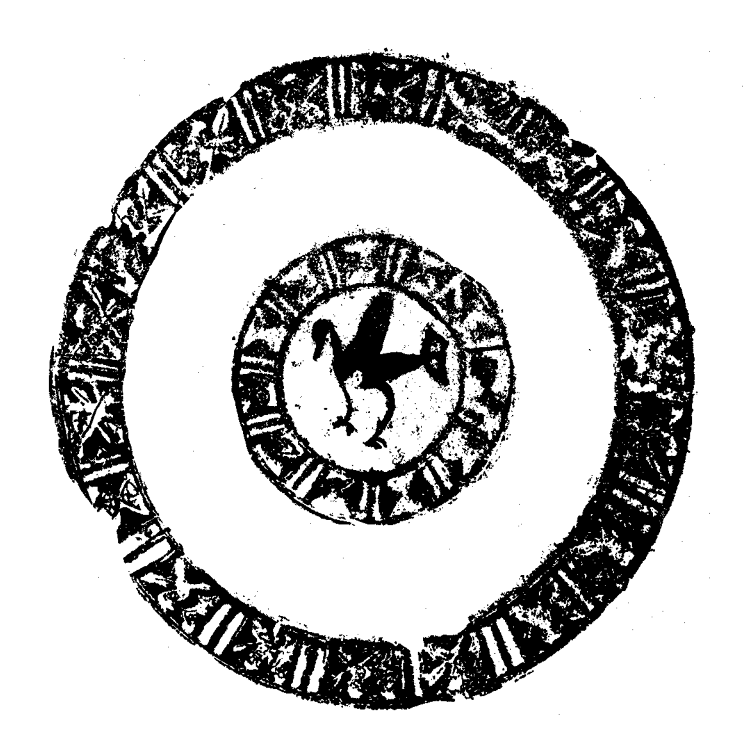


( شكل ١٩٢ ) صحن من الخزف ذى الزخارف المحزوزة . من صناعة إيران فى القرن ٤ هـ ( ١٠ م ) ، فى مجموعة كلسكيان .

الساسانى . والواقع أن هـذا الشبه حمل بعض مؤرخى الفنون على نسبة هـذا الخزف إلى العصر الساسانى

ولـكن بعض القطع المعروفة منه عليها عناصر زخرفية تجعل من الراجح نسبتها إلى القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة ( ١٠ — ١٢ م ) . فالراجح أنه كان يصنع طوال القرون الستة الأولى ( ٧ — ١٢ م ) ، أو على الأقل بين القرنين الثالث والخامس ( ٨ — ١١ م ) . والحق أن تجميل الخزف بالزخارف المحزوزة أسلوب فنى بسيط إستعمل فى أقاليم مختلفة وعاش قرونا طويلة فلا عجب أن وجدت منه فى إيران مجموعات مختلفة تمتد من فجر الاسلام إلى عصر السلاجقة . ودهانه أخضر أو زبدى اللون وعليه بقع من ألوان أخرى كالأصفر والبنى والأحمر.

ومن أقدم هـذه المجموعات خزف من عجينة حمراء عليه زخارف محزوزة تمثـل طيوراً وحيوانات وفروعاً نباتيـة وكتابات وأوراق شجر ، معظمها فى دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة ( شكل ١٩٢ ) وطلاء هذا الخزف أخضر أو زبدى اللون فى معظم الأحيان وقد تحد حافة الإناء بشريط أخضر اللون . والراجح أنه كان يصنع فى شرق إيران ، ولا

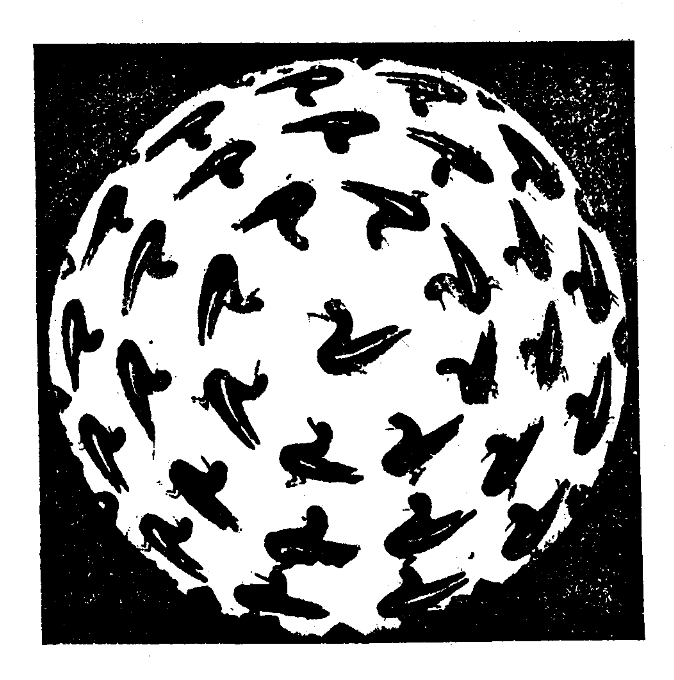


( شكل ١٩٣ ) صحن من الخزف ذى الزخارف المحزوزة والمتعددة الألوان
من صناعة آمل فى القرن ٥ — ٦ ﻫ ( ١١ — ١٢ م ) ، فى مجموعة
المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

سيما نيسابور ، فى نهاية القرن الثانى وفى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م )

وثمت مجموعة أخرى يرجح أنها من صناعة مدينة آمل فيما بين القرنين الثالث والسادس بعد الهجرة ( ٩ — ١٢ م ) وتمتاز بأن زخارفها مرتبة أحيانا فى مناطق مكونة من دوائر ذوات مركز واحد ، وتضم رسوم طيور وحيوانات فى أسلوب تخطيطى ومحوّر عن الطبيعة ( شكل ١٩٣ ) وأحيانا أخرى فى مناطق هندسية تسودها النقط

ومن أنواع الخزف العباسى ذى الزخارف المحزوزة نوع امتاز بدهانات متعددة الألون كانت تغطى سطح الإناء على النحو المعروف فى ضرب مشهور من الخزف الصينى فى عهد أسرة « تنج » ( ٦١٨ — ٩٠٦ م ) . ولا عجب فأن الخزفيين فى شرق العالم الاسلامى أقبلوا منذ القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) على تقليد الخزف الوارد من الشرق الأقصى . وقد أتقنوا تقليدا هذا النوع ذى الدهانات التمددة حتى لقد يصعب فى بعض الأحيان أن نميز لأول



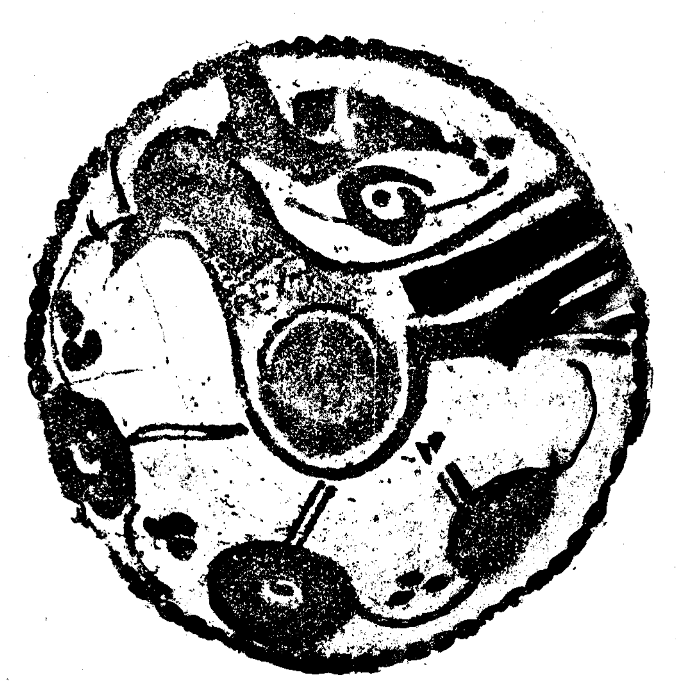
( شكل ١٩٤ ) صحن من الخزف من صناعة بلاد ما وراء النهر فى القرن ٣ هـ
( ٩ م ) ، فى مجموعة جيليه

وهلة القطعة الصينية الأصيلة من تقليدها المصنوع فى إيران . وقد عثر المنقبون عن الآثار على قطع من هذا الخزف الايرانى فى الرى والسوس ونيسابور وسمرقند واصطخر والمدائن وسامرا . والألوان المستعملة فيه كثيرة وجميلة ، ويسودها الأسمر والأخضر والأصفر . وقد نرى فيه بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محزوزة تحت الدهان ، ولـكنها لا تظهر بوضوح لأن أول ما يلفت النظر فيه هو ألوانه المختلطة البديعة . والراجح أنه كان يصنع فيما بين القرنين الثانى والرابع بعد الهجرة ( ٨ — ١٠ م )

وقد كشفت الحفائر فى نيسابور أنواعا شتى من الخزف الأيرانى ذى الزخارف المنقوشة تحت الدهان يرجح أنها صنعت فيما بين القرنين الثانى والرابع بعد الهجرة ( ٨ — ١٠ م ) . وتختلف زخارفها من الرسوم الهندسية البسيطة إلى الأشكال الآدمية والـكتابة الـكوفية والفروع النباتيـة ورسوم الطيور والحيوانات . ويغلب أن يحدّد الرسم باللون الأسود أو الأرجوانى وأن يملأ باللونين الأصفر والأخضر . على أن نتائج الحفائر فى نيسابور لم تنشر إلى اليوم نشراً كاملا . وقد أصبح متحف طهران والتحف المترو وليتان فى نيويورك غنيين بالتحف الخزفية الجميلة من شتى الأنواع التى عثر عليها فى نيسابور . ولا بد من أن ينتظر مؤرخو

الفنون الأسلامية دراسة هذه التحف دراسة وافية قبل الوصول إلى نتائج نهائية بشأن الأنواع الخزفية المختلفة التى عثر عليها فى تلك الحفائر .

وقد كانت بعض هذه الأنواع معـــروفة فى سمرقند (شكل ١٩٤) ، وعلى رأسها نوع أبيض عليــه زخارف كتابية سوداء فى وسط الأناء أو حول حافته ( شكل ١٦٦ ) ، ويرجع إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩ — ١٠م) .



( شكل ١٩٥ ) صحن من الخزف ذى النقوش المتعددة الألوان . من غربى إيران فى القرن ٤ هـ ( ١٠ م ) ومحفوظ فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وقد عثر فى غربى إيران — ولا سيما فى آمل وسارى — على خزف ذى ذخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان . وتتألف زخارفة من رسوم طيور ، معظمها خرافى ، ووريقات وكتابات كوفية ودوائر وتسود فيها الألوان الأرجوانى والأحمر والأخضر . ومن أمثلة هذا الخزف سلطانية فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا ، عليها رسم تخطيطى لطائر باللون البنى فوق أرضية صفراء ناصعة ، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهى كل منهــا بدائرة تحدها منطقة لونهــا بنى داكن ، وفى الدائرة منطقتان : بنية وبيضاء ثم خضراء وسوداء ( شكل ١٩٥ )

## الخزف الايرانى فى عصر السلاجقة وعصر المغول

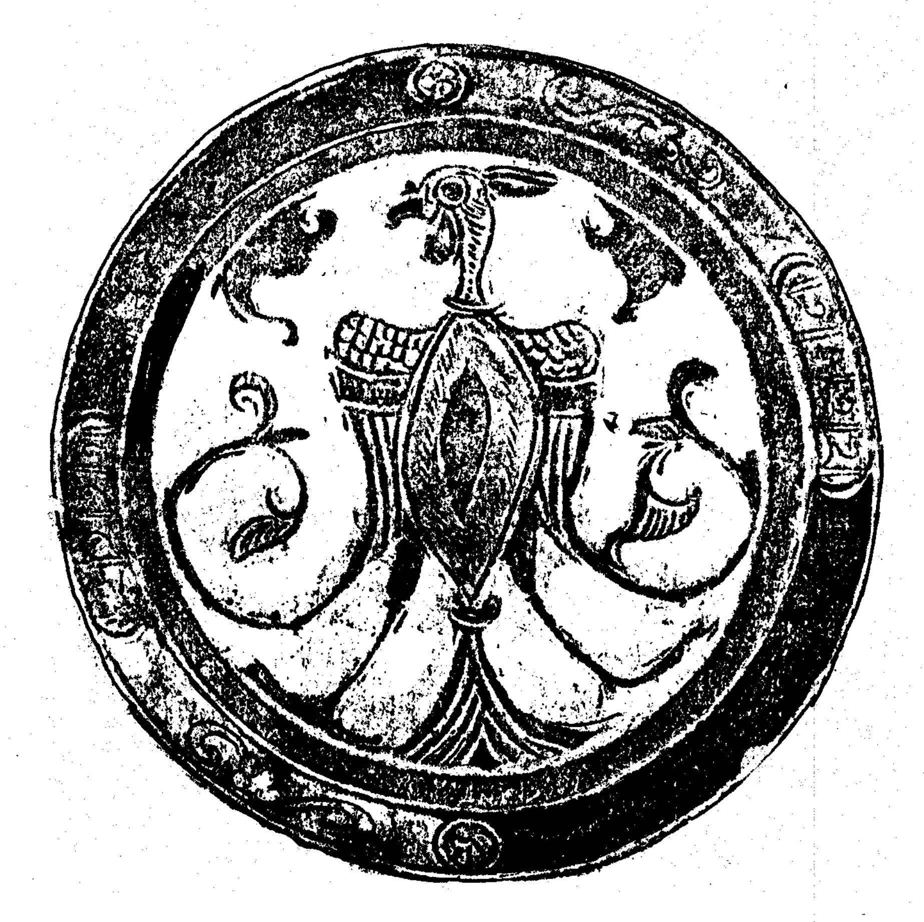
كان الحـكام السلاجقة فى القرنين الخـامس والسادس بعد الهجرة من أعظم رعاة الفن وأدّى وصولهم إلى الحـكم فى إيران إلى إزدهار الفنون فيهــا ، فقد جمعوا أمهر الفنانين فى



( شكل ١٩٦ ) صحن من الخزف الإيرانى ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان . من القرن ٦ هـ ( ١٢ م ) فى مجموعة يومورفوپولوس

بلادهم فى مرو ونيسابور وهراة والرى وإصفهان ووصل الخزفيون فى عصرهم وفى عصر المغول إلى قمة مجدهم الصناعى ، بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة ( ١١ — ١٤ م ) فنضجت منتجاتهم وأتقنوا، كل الأساليب الصناعية والزخرفية، فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخرّمة والمجسمة ، ويرسمون النقوش فوق الدهان أو تحته ، ويجملونها بالتذهيب أو البريق المعدنى . وإذا إستثنينا الصيني ( الپور سيلين ) فأنهم عرفوا فى هذين العصرين كل أنواع الخزف وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة فى الحجم والمتنوعة فى الألوان البرّاقة الجميلة ، وحذقوا رسم الصور الآدمية والحيوانية والنباتية واستخدموا فى رسمها مهرة المصورين والمذهبين وفتح لهم إستعمال الخزف فى الزخارف المعارية باباً جديداً زادهم مثابرة ونشاطاً . وتأثروا فى معظم الأحيان بالأساليب الفنية الصينية ، ولكنهم ظلوا مخلصين للروح الايرانية فى الصناعة والزخرفة. وقد حاولوا تقليد الصينى الوارد من الشرق الأقصى، ولكن نجاحهم فى هذا الميدان لم يكن عظيما فى بعض الأحيان .

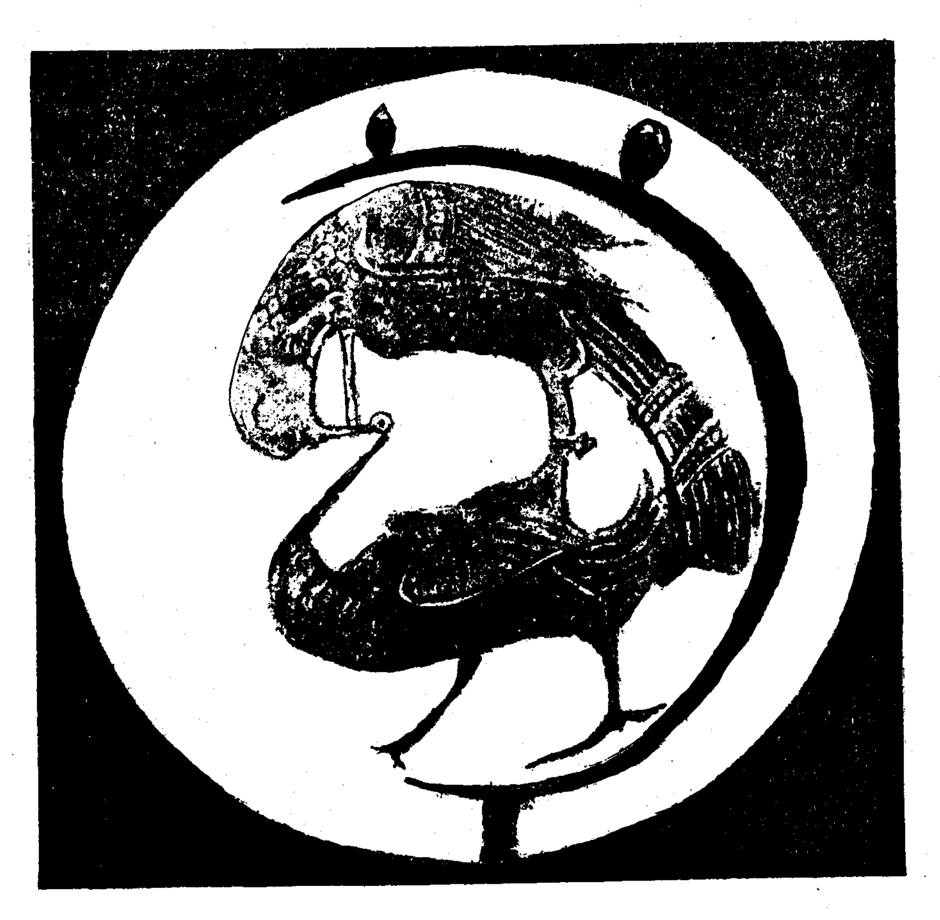
وقد قضى غزو المغول على أكبر مراكز الصناعة الخزفية فى إيران ، فدمّرت مدينة الرى سنة ٦١٧ هـ ( ١٢٢٠ م ) ومدينة قاشان سنة ٦٢١ هـ ( ١٢٢٤ م ) ولكن الراجح أن



(شكل ١٩٧) صحن من الخزف ذى الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من إيران فى القرن ٥ هـ
(١١ م) وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك إلى حد كبير ، اللهم إلا فى كمية الانتاج . وخير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفية الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد الغزو المغولى بزمن غير طويل .

وقد صنع الخزفيون الايرانيون فى نهاية القرن الرابع وفى القرنين الخامس والسادس وفى بداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعا مختلفة من الخزف ذى الزخارف المحفورة . منها نوع أبيض ورفيع وخفيف الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة ، أو محلى برسوم بارزة بروزاً خفيفاً وتتألف من أوراق شجر محوّرة عن الطبيعة أو من فروع نباتية وقد نرى بينها كتابات كوفية . وعمد الخزفيون فى بعض الأحيان إلى زخرفة الإناء بخروم فى بدنه تسد بواسطة



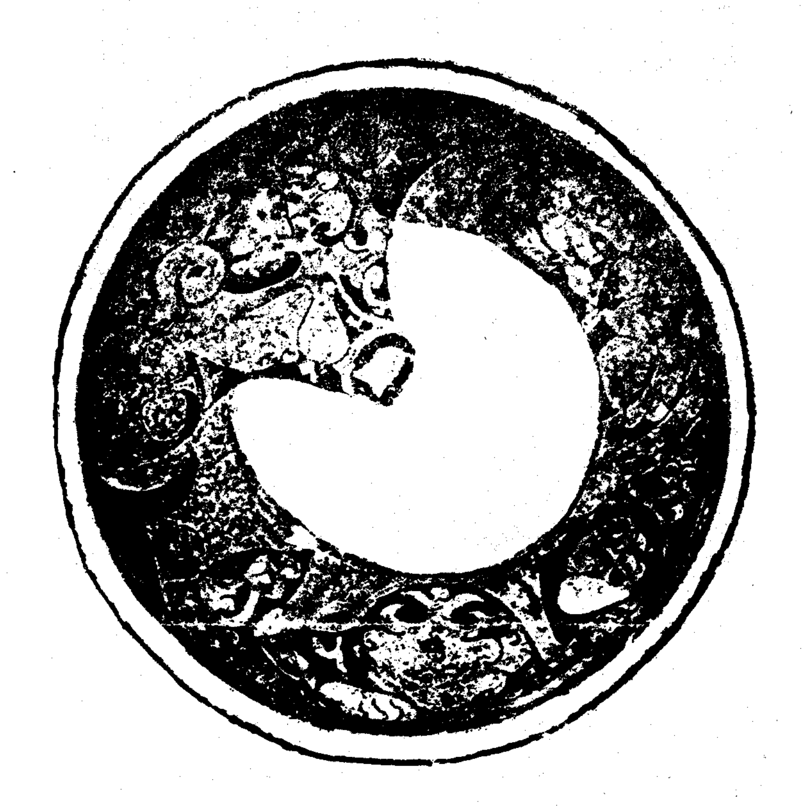
( شكل ١٩٨ ) صحن من الخزف ذى الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من إيران
فى القرن ٥ هـ ( ١١ م ) فى متحف كليفلاند

الدهان ، وينفذ منها الضوء فيزيد سائر الزخرفة ظهوراً ويكسب التحفة رقة عجيبة .

ومن الخزف ذى الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر ، ويمتاز أيضاً برقه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفراً متقناً ولا سيما فى رسوم الحيوان والطير ( شكل ١٩٦ )

ولكن أبدع أنواع الخزف ذى الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وسيادة العنصر التصويرى فيه . أما الألوان التى شاع استعمالها فى هذا النوع من الخزف فهى الأزرق بدرجاته المختلفة والأخضر المائل إلى الزرقة والأخضر الناصع والأحمر الأرجوانى والأصفر الناصع فضلا عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة .

أما الزخارف فطيور كالطاووس والغزال والأوز والصقر أو حيوانات خرافية كأبى الهول والطائر ذى الوجه الآدمى . وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء ناصعة أو بيضاء ، وتزينها رسوم

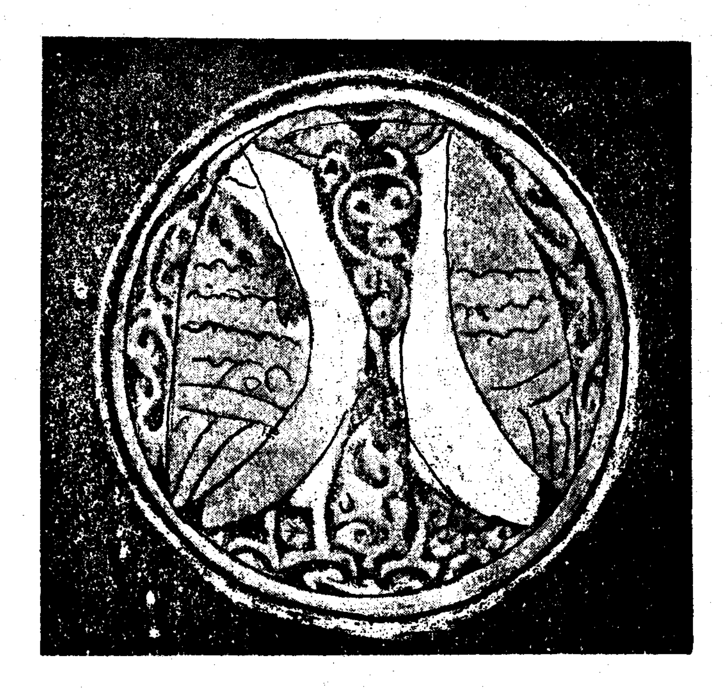


( شكل ١٩٩ ) صحن من الخزف الإيرانى ذى الزخارف المحفورة فى القرن ٥ هـ ( ١١ م )
وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

فروع نباتية . ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن مشهور كان فى القسم الإسلامى من متاحف برلين وعليه رسم ديك فى وضع زخرفى قوى المظهر (شكل ١٩٧) . وفى متحف كليفلاند صحن آخر فيه رسم باز انقض على ديك دومى ( شكل ١٩٨ ) .

ومن أنواع الخزف السلجوقى ذى الزخارف المحفورة نوع تحفر فيه الرسوم حفرا دقيقا تحت الدهان وتستعمل فيه الألوان الأصفر والبنى والذهبى والأخضر ولون الباذنجان ولكننا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض كأنها الفسيفساء ، كما يبدو ذلك فى المثلثات الصغيرة التى تزين حافة الإناء وتؤلف زخرفة كأسنان المنشار . ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية .

وقد ازدهرت فى العصر السلجوقى معظم الأنواع التى عرفتها إيران فى العصر العباسى



( شكل ٢٠٠ ) صحن من الخزف الإيرانى ذى الزخارف المحفورة ، من القرن ٦ هـ ( ١٢ م ) ، وفى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

ومنها النوع ذو الزخارف المحزوزة أو المحفورة حفرا عميقا فى الطبقة البيضاء الرقيقة التى تكسو السطح والتى تعرف فى سوق العاديات باسم خزف جبرى . ويضم هـذا الخزف عدة مجموعات جاءت من مراكز مختلفة فى إيران ولا سيما آمل وزنجان وهمدان وياسقند . وألوان زخارفها صفراء مائلة إلى البنى أو خضراء أو أرجوانية ، أما موضوعاتها فطيـور وحيوانات ورسوم آدمية محورة عن الطبيعة تحويرا قوى المظهر فضلا عن الـكتابات الـكوفية والرسوم النباتية وهى إما محزوزة أو محددة بنزع الغشاء الرقيق المحيط بهـا . وبالرغم من جمال تلك الزخارف فإن رسمها البدائى يشهد بأن هذا الخزف شعبى أو ريفى إلى حد كبير ( شكلى ١٩٩ و ٢٠٠ ) .

وقد شهد العصر السلجوقى نهضة جديدة فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى ، ولا سيما فى مدينة الرى التى كانت منذ القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) من أعظم بلاد العالم الإسلامى ، والتى تشهد الحفائر فى أنقاضها بازدهار الصناعات فيها ، ولا سيما صناعات الخزف والمنسوجات والتحف المعدنية . وكان لمدينة الرى المـكانة الأولى فى استخدام الخزف ذى البريق المعدنى فى شتى أنواع المنتجات الخزفية كالأوانى والمحاريب والقاعد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية .



( شكل ٢٠١ ) سلطانية من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى من
القرن ٦ ھ ( ١٢ م ) ، فى مجموعة الدكتور على إبراهيم باشا

وتطورت الزخرفة بالبريق المعدنى فى هـذا العصر فأصبحت الأرضية هى التى تغطى فى معظم الأحيان بالبريق المعدنى بينما تبقى الرسوم بيضاء محجوزة فى تلك الأرضية . وقد كان الشائع فى العصر السابق أن الرسوم هى التى تؤدى بالبريق المعدنى دون سائر الأرضية . واستعمل الخزفيون فى هذا النوع عددا وافرا من الزخارف الهندسية والنباتية ورسموا معظم الحيوانات التى عرفوها فى ذلك الوقت ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ولعب الصوالجة ( البولو ) وحفلات الاستقبال .

وتمتاز التحف الخزفية البديعة ذوات البريق المعدنى ، ولا سيما فى مدينة الرى ، بوضوح رسمها وصفائه وبإبداع تأليف زخارفها . واتخذت الحروف الكوفية لتزيين حافة الآنية . وكان الفنانون يعنون فى بعض الأحيان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها ، كما كانوا يرسمونها فى أحيان أخرى بطريقة تبعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة شبه كتابية . واستعملوا كذلك الخط الفارسى « المحقق » ذا الحروف المقوسة المتصلة بعضها ببعض ، فى الكتابة التى تدور حول الإناء . وكانت الكتابات المجوفة الكبيرة تستعمل على الخصوص فى الآيات الكريمة على البلاطات التى تكسى بها جدران المحاريب (بشكل ٢٠٤) .

وقد وصل إلينا عدد كبير من التحف الخزفية المؤرخة فى هذا العصر ، منها قطعة من قنينة محفوظة فى المتحف البريطانى ومؤرخة من سنة ٥٧٥ ھ ( ١١٧٩ م ) ، وقطعة أخرى



( شكل ٢٠٢ ) سلطانية من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى من القرن ٦ هـ ( ١٢ ) فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

فى معهد الفن بشيكاغو مؤرخة من سنة ٥٨٧ هـ ( ١١٩١ م ) . ومن طراز هذه القطع التى ترجع إلى القرن السادس الهجرى ثلاثة صحون فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا ( الأشكال ٢٠١ و ٢٠٢ و٢٠٣ ) .

ومن المراكز الفنية التى ذاعت شهرتها فى إنتاج الخزف مدينة قاشان . وكانت لها مكانة عظيمة فى إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى . وقد وصل إلينا أسماء بعض الخزفيين الذين نبغوا فيها . من بينهم الحسن بن عربشاه الذى جاء اسمه على محراب من القاشانى ذى البريق المعدنى والزخارف البارزة ، أصله من جامع الميدان فى قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ ( ١٢٢٦ م ) وكان محفوظا ، حتى قيام الحرب العالمية الأخيرة ، فى القسم الإسلامى من متاحف برلين ( شكل ٢٠٤ ) . ومن بينهم أيضا على الحسينى كاشى وحسن بن على بن أحمد بابويه البنا ، وقد جاء اسم الأول على محراب فى متحف الارميتاج ، واسم الثانى على محراب ثالث فى المتحف المتروپوليتان . ومنهم محمد بن أبى طاهر الذى تنسب إليه المحاريب الخزفية الثلاثة التى ترجع إلى سنة ٦١٢ هـ ( ١٢١٥ م ) والموجودة فى ضريح الإمام رضا بمدينة مشهد . وهو أحد أفراد أسرة ذاع صيتها فى صناعة الخزف وألف عالم منها اسمه عبد الله بن على بن محمد بن أبى طاهر

كتابا فى قاشان سنة ٧٠٠ هـ ( ١٣٠٠ م ) ، وصف فيه بعض العمليات الفنية فى صناعة الخزف وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه . وقد كشف هذا المخطوط فى استانبول ونشره بعض العلماء الألمان . ولا ريب فى أن المحاريب التى أشرنا إليها من أبدع الآثار الفنية التى أنتجها الخزفيون فى كل العصور

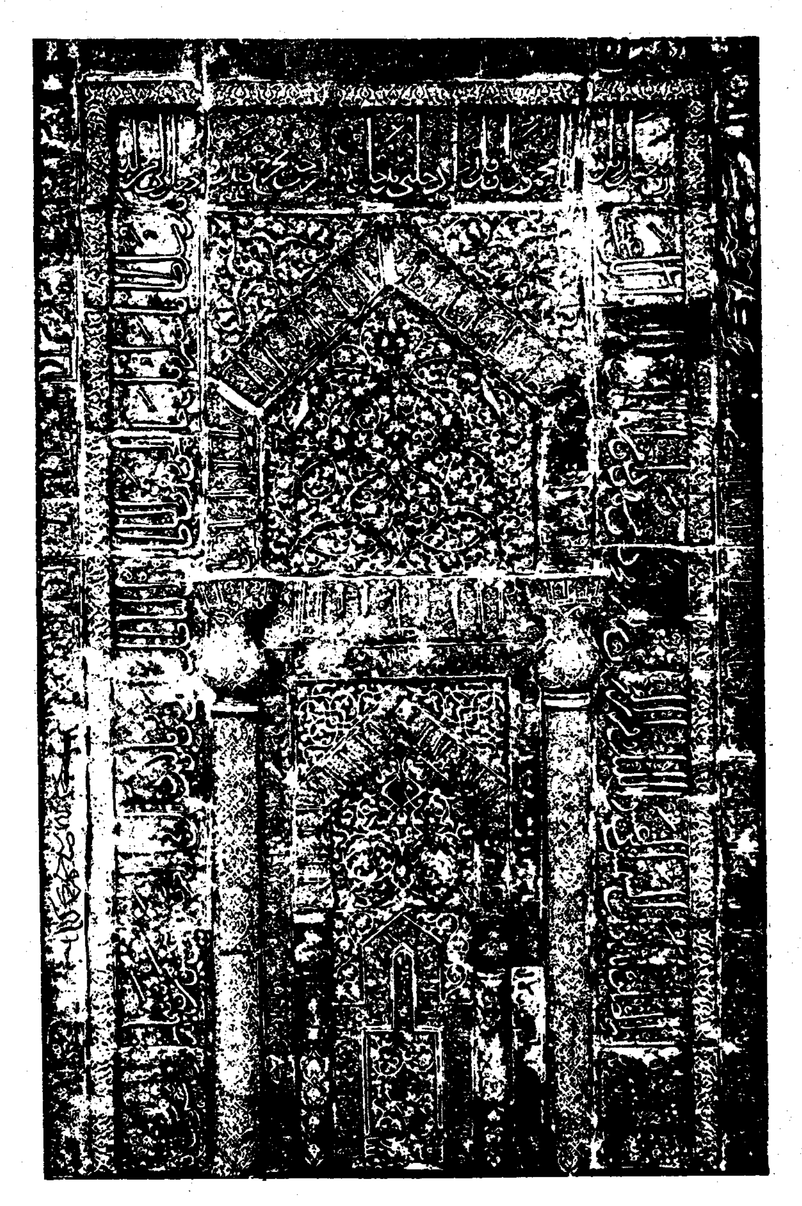


( شكل ٢٠٣ ) سلطانية من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى من القرن ٦ هـ ( ١٢ م ) ، فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

واستطاع الإيرانيون إتقان صناعة النجوم والتربيعات من الخزف ذى البريق المعدنى لكسوة الجدران . ونمت هذه الصناعة نموا عظيما بين القرنين السادس والثانى عشر بعد الهجرة ( ١٢ — ١٨م ) . وكانت تلك النجوم الخزفية آية فى دقة الصناعة وجمال اللون وإبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التى تزينها . أما سائر الألواح الخزفية التى كانت تكسى بها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزينها الكتابة الكوفية والنسخية .

وقد اشتهرت قاشان على الخصوص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدنى من مختلف الأحجام والأشكال فمنها النجمية والصليبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة . وكانت فى البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب ، ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ذا زخارف بارزة قليلا . وموضوعات الزخرفة فى تلك اللوحات مختلفة ، ففيها الرسوم الآدمية والنباتية ورسوم الحيوان ( شكل ٢٠٥ ) ويظهر فيها كلها التأثر بفن تصوير المخطوطات .

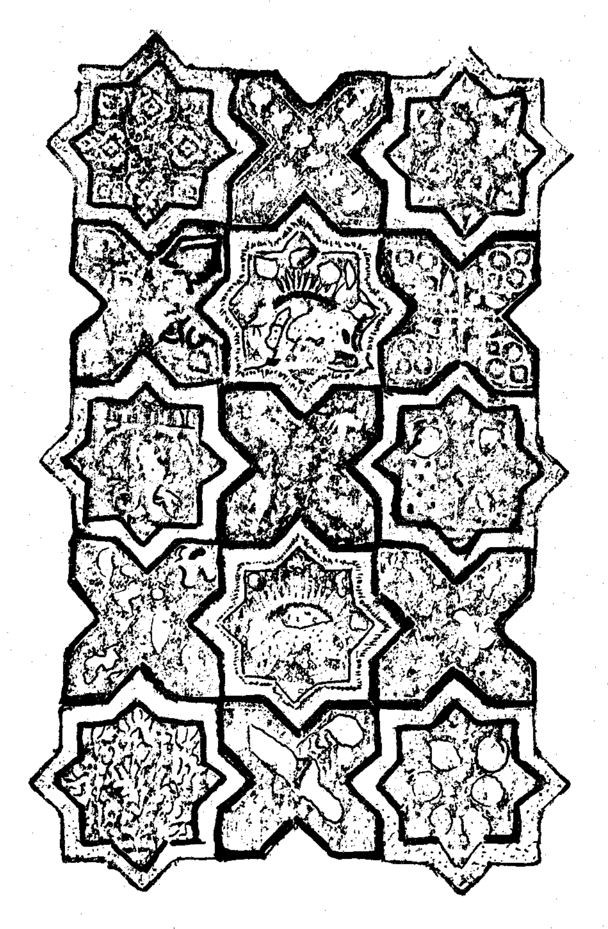
وقد وصلتنا أسماء خزفيين ممن اشتغلوا بصناعة تربيعات القاشانى ذى البريق المعدنى كما وصلتنا قطع مؤرخة منها ، أقدمها واحدة فى دار الآثار العربية وترجع إلى سنة ٦٠٠ هـ ( ١٢٠٣ م ) .



( شكل ٢٠٤ ) محراب من القاشانى ذى البريق المعدنى والزخارف البارزة . أصله من جامع الميدان فى قاشان . مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ ( ١٢٢٦ م ) وعليه اسم صانعه الحسن بن عربشاه . وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين

ولما زاد تأثر الفنون الإيرانية بالأساليب الصينية فى القرن الثامن الهجرى (١٤م) استعمل صناع اللوحات الخزفية فى كل المراكز الفنية رسوم الحيوانات الصينية كالتنين والعنقاء (شكل ٢٠٦) .

ولـكن نشاط الخزفيين فى قاشان لم يكن وقفا على المحاريب والتربيعات القاشانية ، بل أنتجوا ضروبا طيبة من الأوانى والتحف ذوات البريق المعدنى استعملوا فيها معظم الرسوم التى عرفناها فى زخارف المحاريب والتربيعات . ومن أمثلة ذلك صحن مشهور فى مجمـوعة يومورفوپولوس Eumorfopoulos . وقوام الزخرفة فى هذه التحفة رسم خسرو يفجأ شيرين وهى تستحم ، فتراها فى مجرى ماء ، جلس أمامه خسرو مأخوذا بمنظر الفاتنة ( شكل ٢٠٧ ) وفى حافة الآناء كتابة بالخط النسـخ قد انمحى بعضها . وتنتهى بعبارة « صنعه السيد شمس الدين الحسينى فى شهر جمادى الآخر سنة سبع وستماية هجرية » .



( شكل ٢٠٥ ) مجموعة من لوحات القاشانى ذى البريق المعدنى محفوظة فى متحف اللوفر بباريس وترجع إلى القرن ٧ هـ (١٣م) وبعضها مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ (١٢٦٧ م)

على أن صناعة لوحات القاشانى ذى البريق المعدنى كانت معروفة أيضا فى مدينة الرى . ومن آثارها بلاطة مربعة فى مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبرى باشا . وهى مربعة الشكل (٣١ × ٣١ سنتيمترا) وقوام زخرفتها توضيح منظر فى قصة من الشاهنامه ، فيُرى رستم يخرج حفيده من بئر سجن فيها ، فيرفع الحجر الذى كان يغطيها (شكل ٢٠٨) .

ومن التماثيل الخزفية الجميلة التى تنسب إلى مدينة الرى فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) إناء من الخزف ذى البريق المعدنى على هيئة تمثال للعذراء وابنها (شكل ٢٠٩) . وكان محفوظا



(شكل ٢٠٦) بلاطة من القاشانى ذى البريق المعدنى والزخارف البارزة . من صناعة قاشان فى القرن ٨ هـ (١٤ م) . فى مجموعة المرحوم الدكتور علي ابراهيم باشا

فى القسم الإسلامى من متاحف برلين . ومنها أيضا تمثال أسد كان محفوظا أيضا فى متحف برلين (شكل ٢١٠) .

ومن أنواع الخزف الجديدة فى العصر السلجوقى خزف مصنوع من عجينة عليها دهان أبيض أو أزرق فيروزى أو أزرق زرنيخى ، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة من أزرق وأسود وأخضر وأحمر وبنى . ويعرف هذا الخزف ذو الزخارف المنقوشة فوق الدهان باسم مينائى وينسب إلى مدينة الرى فى النصف الثانى من القرن السادس وفى القرن السابع الهجرى (١٢ — ١٣ م) . وقد عثر فى أطلال هذه المدينة على سلطانية من هذا الخزف مؤرخة من سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م) ، ومحفوظة الآن فى متحف فكتوريا والبرت . وزخارف التحف الخزفية المصنوعة من هذا النوع فاخرة ، وتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال الحاشية ونسائها أو رسوم صيد وقتال وطرب وفروسية . وقد أصاب الفنانون فى هذه الزخارف حظا وافرا من التوفيق ، كما يظهر مثلا فى قنينة محفوظة فى مجموعة باريش وطسن Parish Watson (شكل ٢١١) وفى إناء فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا (شكل ٢١٢) وفى كأس



(شكل ٢٠٧) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . مؤرخ من سنة ٦٠٧ هـ
(١٢١٠ م) فى مجموعة يومورفوپولوس

فى متحف اللوفر بباريس ( شكل ١٥ ) . ومن زخارف تلك التحف رسوم الفروع النباتية والوريدات فضلا عن الرسوم الهندسية ( شكل ٢١٣ ) .

وكان هذا النوع من الخزف ينسب إلى مدينة الرى حتى عثر على بعض قطع جميلة منه فى أرض قاشان ثم كشف مخطوط استانبول الذى أشرنا إليه والذى يشهد بإنتاج هذا الخزف فى قاشان .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة لوحان من القاشانى المموه بالمينا ، أرضيتهما زرقاء فيروزية اللون وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز وعلى إحداهما رسم فارسين يحث كل منهما مطيته على العدو إلى الجهة اليسرى ( شكل ٢١٤ ) . ويمكن نسبة هذين اللوحين إلى قاشان . وهما من أنواع الخزف المعروف باسم مينايى ، ويشبهها فى الصناعة والزخارف آنية خزفية أخرى ذات زخارف بارزة بروزا قليلا ومذهبة فى معظم الأحيان .



( شكل ٢٠٨ ) لوح من الخزف ذى البريق المعدنى تمثل رسومه منظرا من قصة بيزن ومنيزه من الشاهنامه . من صناعة مدينة الرى فى القرن ٧ هـ ( ١٣ م ) . فى مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبرى باشا

ومن أنواع الخزف الذى أنتجه الخزفيون فى الرى وقاشان خزف ذو دهان أزرق وتحته زخارف منقوشة باللون الأسود . وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيلية وزخارف شبه كتابية فضلا عن رسوم آدمية تجعل هذه الزخارف عظيمة الشبه بزخارف الخزف ذى البريق المعدنى ولا سيما فى قاشان . ومن أمثلة هذا النوع سلطانية فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا (شكل ٢١٥) .

ومن منتجات الخزفيين فى مدينة الرى نوع ذو دهان أبيض أو أزرق وتحته زخارف قليلة كأنها رسوم تخطيطية مختصرة ولكنها واضحة بفضل الفراغ الكبير المحيط بها (شكل ٢١٦) .

ومن أنواع الخزف التى كثر إنتاجها بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ — ١٣ م) نوع أخضر ناصع مائل إلى الزرقة وعليه نقوش سوداء . وكان يصنع فى قاشان والرى . ومن أبدع التحف المعروفة من هذا النوع إبريق فى مجموعة المرحوم الدكتور



( شكل ٢٠٩ ) إناء على هيئة تمثال من الخزف ذى البريق المعدنى .
من مدينة الرى فى القرن ٧ هـ ( ١٣ م ) ، وكان محفوظا فى القسم
الإسلامى من متاحف برلين

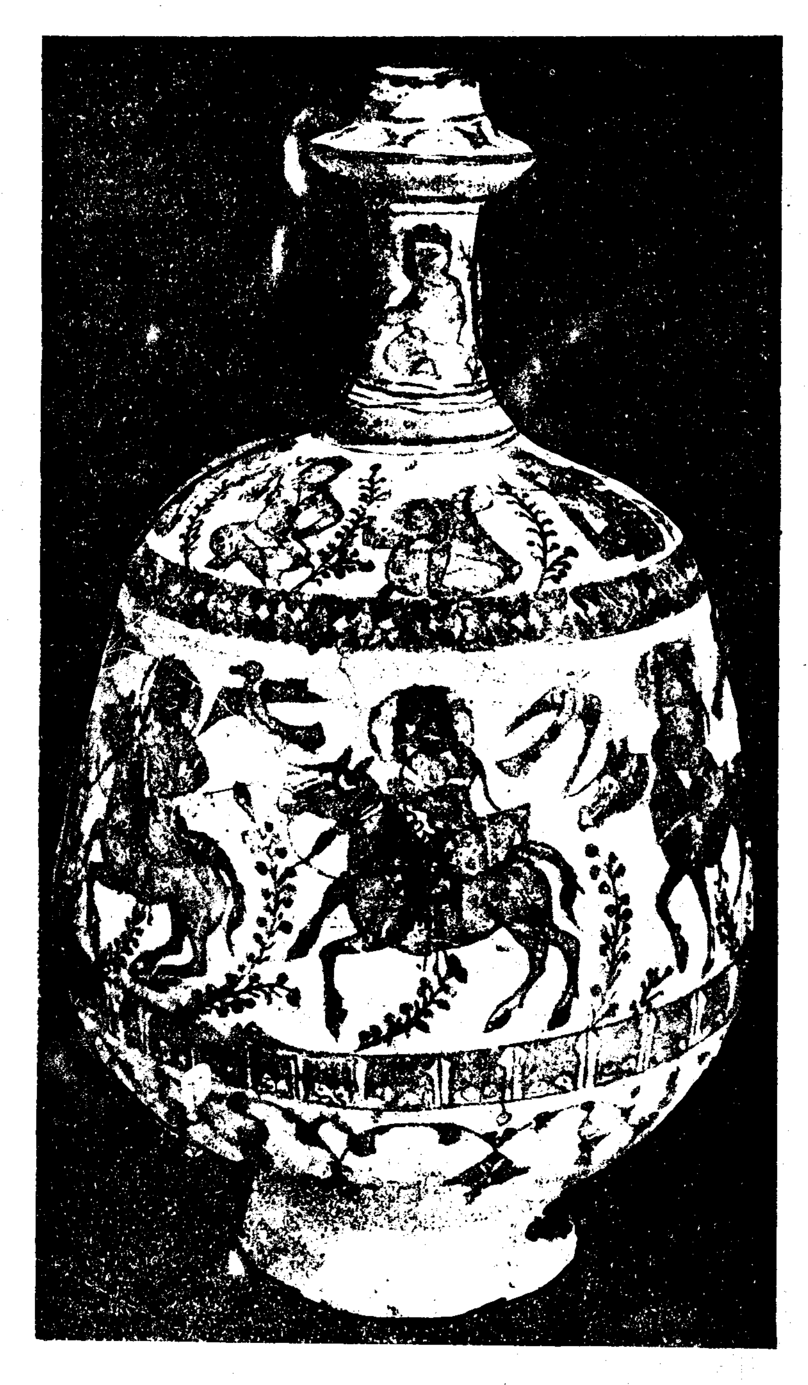
على ابراهيم باشا ، مؤرخ من سنة ٥٦٢ هـ ( ١١٦٧ م ) وتنتهى رقبته على شكل رأس ديك ( شكل ٢١٧ ) . ولا ريب فى أن صناعة مثل هذه التحفة تتطلب مهارة فنية عظيمة ، لثقب سطحها الخارجى فى رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه ولحرق الإناء فى الفرن بدون أن يلتوى أو يتجعد .

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون تماثيل جميلة لبعض الحيوانات والطيور . ومن أمثلتها طائر جميل من الخزف ذى اللون الفيروزى المحلى بخطوط سوداء ( شكل ٢١٨ ) وهو محفوظ بدار الآثار العربية ، وذلك فضلا عن التماثيل الآدمية التى أشرنا إليها عند الكلام على الخزف ذى البريق المعدنى أو التى سيأتى الكلام عليها .



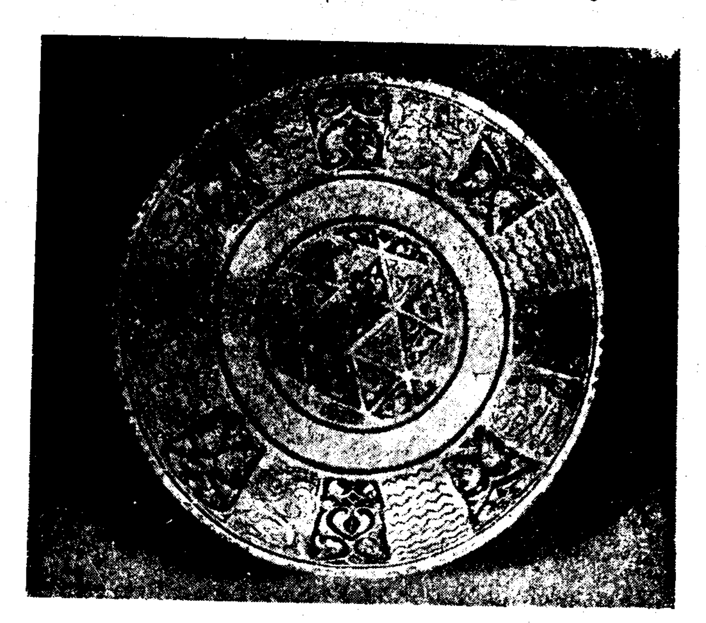
( شكل ٢١٠ ) أسد من الخزف ذى البريق المعدنى من القرن ٧ ﻫ (١٣ م)
كان فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين

والمعروف أن قيام الحكم المغولى فى إيران ، منذ بداية النصف الثانى من القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، لم ينتج تغييرا كبيرا فى صناعة الخزف ، فإن الأساليب الفنية التى عرفناها فى بداية القرن السابع ظلت تتطور تطورا طبيعيا وبطيئا . وازدهرت فى عصر المغول صناعة الخزف وزخرفته بالرسوم المنقوشة تحت الدهان باللونين الأسود والأزرق ، أو فوق الدهان بالبريق المعدنى أو الألوان المتعددة فضلا عن التذهيب ، كما ازدهرت الزخرفة بالرسوم البارزة . وظلت المراكز الفنية فى صناعة الخزف السلجوقى زاهرة فى عصر المغول اللهم إلا مدينة الرى . وكانت منتجاتها الخزفية فى العصر الجديد لا تقل فى الجمال والدقة الفنية عن



( شكل ٢١١ ) قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدهان . من صناعة الري في القرن ٧ هـ ( ١٣ م ) . في مجموعة پاريش وطسن

( شكل ٢١٢ ) إناء خزفي ذو نقوش فوق الدهان . من صناعة الري في القرن ٧ هـ ( ١٣ م ) : في مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا



(شكل ٢١٣) سلطانية من الخزف ذي الزخارف المنقوشة فوق الدهان . من صناعة الري في القرن ٧ هـ ( ١٣ م ) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

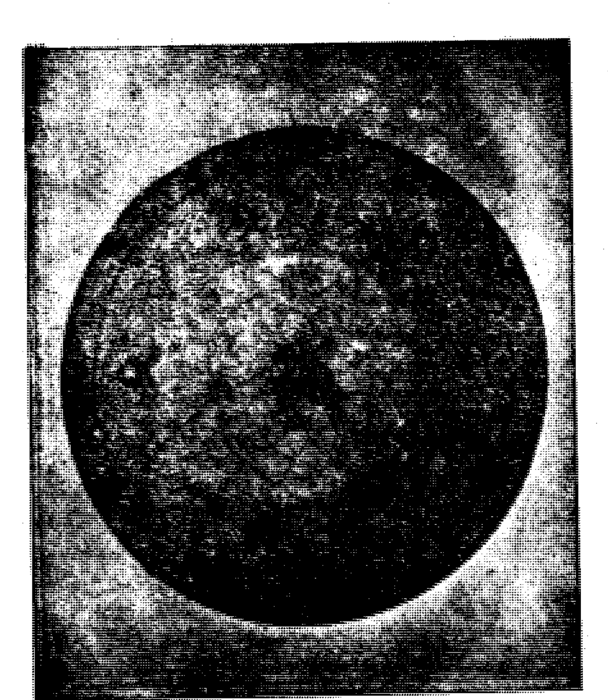


( شكل ٢١٤ ) لوح من القاشانى المموه بالمينا والمزين بالزخارف المذهبة والمتعددة الألوان . من قاشان أو الرى فى القرن ٧ هـ (١٣ م) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة



←
(شكل ٢١٥) سلطانية من الخزف الأزرق ذى الزخارف المنقوشة تحت الدهان . من صناعة الرى أو قاشان فى القرن ٧ هـ (١٣ م) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

من منتجاتها فى العصر السلجوقى . وكان قصب السبق فى عصر المغول لقاشان وسلطاناباد ونيسابور وسمرقند وسلطانية وساوه ومشهد .



(شكل ٢١٦) سلطانية من الخزف الأبيض ذى النقوش السوداء تحت الدهان . من صناعة الرى فى القرن ٦ — ٧ (١٢ — ١٣م) فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وكانت أكثر أنواع الخزف انتشارا فى إيران فى العصر المغولى وعصر بنى تيمور هو الخزف الأخضر والأزرق . وكانت مصانع الخزف تنتج منه كميات هائلة أتيح استعمالها لمختلف طبقات الشعب . وكان جل هذه المنتجات ذا شكل أنيق يشهد بحسن الذوق الفنى فضلا عن إتقان الصناعة وتفهم أسرار تغطية التحف والأوانى بالطلاء وحرقها فى الفرن . وكانت الألوان المستخدمة واسعة النطاق ، فإننا نجد الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة ، كما نجد فى بعض الأحيان الأصفر والأبيض والأرجوانى . أما زخارف هذا الخزف فكانت محزوزة أو مخرمة أو بارزة . وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات . وعلى بعض الصحون الخزفية فى هذا العصر رسم سمكات تسبح ، ويظن أنهما تقليد لنوع من الصحون المصنوعة فى الصين فى عصر «سنج» . ومن أمثلة الخزف الأخضر الجميل إبريق فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا تنتهى رقبته برأس حيوان وعلى النصف العلوى من بدنه كتابة بالخط النسخى على أرضية من الفروع النباتية ( شكل ٢١٩ ) .

وفى تلك المجموعة تحفة أخرى من الخزف الأخضر . هى حامل مسرجة ( فانوس ) على هيئة إبريق (شكل ٢٢٠ ) والراجح أنه من صناعة سلطاناباد . وفيها كذلك إبريق صغير من الخزف الأخضر الفيروزى على الجزء العلوى من بدنه شريط من الزخرفة البارزة ، قوامه



( شكل ٢١٧ ) إبريق من الخزف ذى الدهان الازرق وله سطح خارجى مخرم . ومؤرخ ب
سنة ٥٦٢ هـ ( ١١٦٧ م) . فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

حيوانات تسير من اليمين إلى اليسار . وعلى بدنه شريط من الكتابة النسخية نصها « العز والإقبال والدولة والسعادة لصاحبه » ( شكل ٢٢١ ) .

وثبت أن سلطاناباد كان يحيط بها فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤م) عدد من القرى التى أصابت فى صناعة الخزف شهرة واسعة ، وقد عثر المنقبون عن الآثار فى

أطلال تلك القرى على كميات وافرة من الخزف ينسبونها اختصارا إلى سلطاناباد .

ولوحظ أن الدهان الذى يغطى الخزف المنسوب إلى سلطاناباد يصيبه الكمخ (التلون بألوان قوس قزح) أكثر من المعروف فى سائر أنواع الخزف الإيرانى . ويمتاز هذا الخزف بقلة الألوان المستعملة فيه وبصفائها وما فيها من اعتدال واتزان وبتوزيع هذه الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان الأرضية وألوان الزخارف ، وذلك فضلا عن العناية برسم الحيوان والطير رسما يمثل الطبيعة تمثيلا صادقا . ولعل هذه العناية راجعة إلى تأثير الشرق الأقصى .

ولكن علينا أن نذكر أن ما ينسب من الخزف إلى الرى وسلطاناباد لا يمكن الجزم بأنه صنع فيهما ؛ فقد حازتا فى العصور الوسطى شهرة واسعة مع أن قاشان وساوه ونيسابور كانت مثلهما مراكز عظيمة لصناعة الخزف . وقد دلت الحفائر فى أنقاض بعض المدن الإيرانية على انتشار صناعة الخزف انتشارا واسعا وعلى أن كثيرا من أنواع الخزف لم تكن وقفا على بلد بعينه ؛ ولا سيما أن أنقاض الأفران وآثار القطع التالفة أثناء حرقها فى الفرن تنفى أن تكون النماذج التى عثر عليها فى بعض المراكز واردة من مراكز أخرى .

(شكل ٢١٨) طائر من الخزف ذى [illegible] الفيروزى والنقوش السوداء ، [illegible] ٧ هـ (١٣ م) . ومحفوظ فى دار الآ[illegible] القاهرة

وقد أنتج الخزفيون فى سلطاناباد خزفا ذا بريق معدنى يصعب تمييزه مما كان يصنع فى مدينة قاشان (شكل ٢٢٢) ؛ ولكن أخص ما امتاز به الخزفيون فى سلطاناباد نوع من



(شكل ٢١٩) إبريق من الخزف ذى الدهان الأخضر . من إيران فى القرن ٧ هـ (١٣ م)
فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

الخزف منقوشة زخارفه باللون الأسود أو الرمادى فوق قشرة بيضاء ، وفوق الزخارف طلاء شفاف . وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضا عن أن تكون منقوشة فحسب .
ومعظم الرسوم التى نجدها على هذا الخزف من زهور اللوتس ووريقات الشجر (شكل ٢٢٣)



(شكل ٢٢٠) حامل مسرجة ، من الخزف ، على شكل إبريق . من سلطاناباد فى القرن ٧ هـ ( ١٣ م ) فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا



(شكل ٢٢١) ابريق من الخزف الأخضر ، من القرن ٦ — ٧ هـ (١٢ — ١٣ م) فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وفى بعض الأحيان من الطيور التى تأثر الفنانون فى رسمها بالأساليب الصينية تأثرا ظاهرا ، والتى قلدها الخزفيون فى مصر إبان عصر المماليك .

ومن أجمل التحف الخزفية المنسوبة إلى سلطاناباد سلطانية صغيرة فى مجموعة يومور فوپولوس (شكل ٢٢٤) . وتمتاز بأن استدارتها غير تامة ، وبأن جسمها ذو فصوص ، كما تمتاز بأناقتها ودقة صنعها وبإبداع الزخرفة التى تزين قاعها ، وهى رسم شخصين يتحدثان أو يفحصان شيئا فى اهتمام ظاهر . وترجع هذه التحفة إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .

ومن التماثيل الخزفية التى تنسب إلى سلطاناباد تمثال فى مجموعة المرحوم الدكتور على باشا ابراهيم (شكل ٢٢٥ ) . ومن المحتمل أنه يمثل جنديا من المحاربين . ولكن الحق أن مثل



( شكل ٢٢٢ ) إبريق من الخزف ذى البريق المعدنى ، من صناعة سلطاناباد فى القرن
٧ هـ ( ١٣ م ) . فى مجموعة الدكتور على إبراهيم باشا

هذه التماثيل لم تـكن وقفاً على سلطاناباد بل عرفتها سائر مراكز الصناعة الخزفية فى إيران .

ومن الصناعات الخزفية التي ازدهرت فى عصر المغول صناعة الفسيفساء الخزفية . وفيها تؤلف الزخرفة من أجزاء صغيرة من الخزف مختلفة الأشكال والأحجام بعد قطعها من لوحات

من الخزف المدهون . وتلصق الأجزاء بعضها ببعض بواسطة الملاط الذى يصب فيها من الخلف فيملأ جميع التجاويف فيها . وقد مر بنا ان السلاجقة أتقنوا هذه الصناعة وأن أبدع ما نعرفه من أمثلتها فى العصر السلجوقى موجود فى عمائر مدينة قونية (شكل ٢٢٦) . ولكن الصناع الإيرانيين فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) بزوا السلاجقة فى هذا الميدان وأفلحوا فى تصغير الأجزاء التى تتكون منها الفسيفساء وفى أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية والهندسية فى مجموعة من الألوان البراقة . ومن أقدم الأمثلة المغولية فى هذا الميدان ما نراه فى ضريح الجايتو فى مدينة سلطانية . وازدهرت هذه الصناعة فى إصفهان . ومن منتجات هذه المدينة محراب خزفى كان بمدرسة فيها مؤرخة من سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م) وهو غنى بزخارفه الهندسية والنباتية فضلا عن شريط من الكتابة الكوفية وآخر من الكتابة النسخية (شكل ٢٢٧) .وتسود فيه الألوان البيضاء والخضراء والزرقاء والصفراء . وهذه التحفة محفوظة الآن فى المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك .



(شكل ٢٢٣) إناء أدوية (الباريللو) من الخزف محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت وعليه نقوش بالألوان المتعددة . صنع بمدينة سلطاناباد فى القرن ٨ هـ (١٤ م)



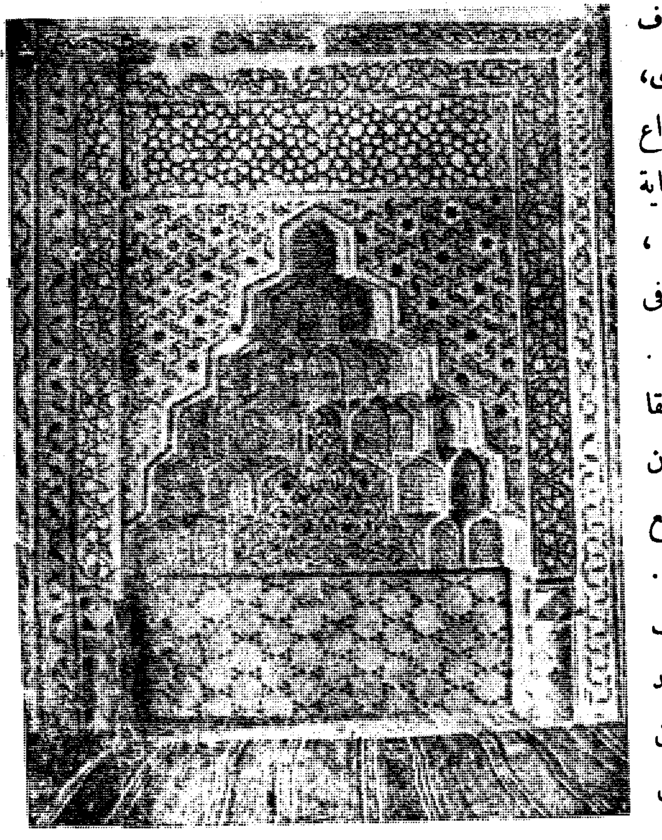
(شكل ٢٢٤) سلطانية من الخزف ، من صناعة سلطاناباد فى القرن ٨ هـ (١٤م) . فى مجموعة يومورفوبولوس



**(شكل ٢٢٥)** تمثال خزف من صناعة سلطاناباد فى القرن ٧ ھ ( ١٣ م ) .
فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

## الخزف الايرانى فى العصر الصفوى

ازدهرت صناعة الخزف الإيرانى فى العصر الصفوى، وامتازت الأوانى فيه بإبداع شكلها وتنوعها وبالعناية والدقة فى رسم زخارفها ، وبالذوق السليم والظرف فى اختيار ألوانها وأنواعها . وأصاب الفنانون توفيقا عظيما فى استخدام اللون الأصفر ، ولاسيما فى مصانع الخزف بمدينة إصفهان . كما أنهم عرفوا كيف يستخدمون اللون الواحد فى صفاء وإتقان يذكران بما وصل إليه الخزفيون الصينيون فى هذا الميدان .



(شكل ٢٢٦) محراب من الفسيفساء الخزفية بجامع صاحب آتا فى قونية من سنة ٦٥٦ هـ ( ١٢٥٨ م )

ويبدو أن أعلام المصورين كانوا يعنون بإعداد الصور لزخرفة الأوانى الخزفية ، كما يتجلى فى بعض تحف عليها رسوم تنم عن ريشة المصور محمدى ، وفى بعض قطع أخرى أخرى تشهد رسومها بأنها من عمل رضا عباسى أو أحد الفنانين النابهين الذين تأثروا بأسلوبه الفنى .

ومن أعظم مراكز الخزف فى إيران إبان العصر الصفوى إصفهان وقاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان .

وينقسم الخزف الصفوى إلى مجموعتين رئيسيتين . تضم الأولى الخزف ذا الزخارف الصفوية البحتة كما نعرفها فى سائر منتجات الفن الصفوى من تصوير ومنسوجات وسجاد . وتضم الثانية الخزف الذى كان الإيرانيون يقلدون فى صناعته الخزف الصينى فى عصر أسرة منج.

والمعروف أن التأثر بالأساليب الصينية كان ظاهرا جدا فى الخزف الإيرانى الذى يرجع إلى العصر التيمورى فى القرن التاسع الهجرى (١٥م). ولكن الإقبال على تقليد الخزف الصينى زاد كثيرا فى العصر الصفوى . فقد كان الأمراء الإيرانيون يعجبون به إعجابا شديدا .

واستقدم الشاه عباس كثيرا من الخزفيين الصينيين مع أسراتهم إلى إيران لينشروا فيها صناعة الخزف الصينى وأراد أن تصدره إيران إلى البلاد الغربية وتنال منه الأرباح الطائلة التى كانت تتدفق إلى الشرق الأقصى .

(شكل ٢٢٧) محراب من الفسيفساء الخزفية ، من إيران فى منتصف القرن ٨هـ (١٤م) ومحفوظ فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك

والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا فى إصفهان ؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفنى فدبت إلى منتجاتهم بعض الموضوعات الزخرفية الإيرانية . وجمع ملوك إيران منذ الشاه عباس مجموعة كبيرة جدا من الخزف الإيرانى حفظوها فى مسجد الشيخ صفى الدين بأردبيل .

وقد وفق الخزفيون الإيرانيون فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) إلى إنتاج نوع من الخزف يكاد يشبه البورسيلين الصينى تمام الشبه وإن لم يصل إلى صلابته . وكان تقليدهم ناجحا فى بعض الأحيان إلى حدٍّ يصعب معه التمييز بين البورسيلين الصينى والخزف المصنوع فى إيران . وكان هذا الخزف الأخير متنوع الزخارف ولكن معظمها رسوم طيور وحيوانات فى مناظر طبيعية صينية ، وكلها زرقاء أو سوداء رمادية ومنقوشة تحت الدهان على أرضية بيضاء . وقد وصلت إلينا بعض التحف المؤرخة من هذا الخزف . ومن بينها إناء



( شكل ٢٢٨ ) إناء من الخزف المصنوع فى إيران تقليدا للبورسيلين سنة ١٠٣٧ هـ
( ١٦٢٨ م ) وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

مؤرخ من سنة ١٠٣٧ هـ ( ١٦٢٨ م ) ، وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين ( شكل ٢٢٨ ) . وكان فى هذا القسم صحن آخر من الخزف الإيرانى المصنوع تقليدا للبورسيلين ويرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) وقوام زخرفته حيوان بين زهور وزخارف نباتية صينية ( شكل ٢٢٩ ) . وفى المتحف المتروپوليتان بنيويورك قنينة من هذا الخزف الإيرانى ذى الزخارف الزرقاء المنقوشة تحت الدهان ، وترجع إلى القرن العاشر الهجرى (١٦ م) ، وقوام زخرفتها رسم طائر اللقلق (أبى حديج) فضلا عن جامات من الفروع النباتية المرسومة باللون الأزرق والبنى ( شكل ٢٣٠ ) . ومن القطع الجميلة من هذا الخزف قنينة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين ، قوام زخرفتها رسم قرد بين زخارف نباتية (شكل ١٨٥) . والمشاهد بوجه عام أن زخارف هذا الخزف كانت فى البداية محتفظة بالروح الإيرانية ثم تطورت فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) حتى سادتها الأساليب الفنية الصينية . أما فى القرن التالى فقد بدأ الاضمحلال يدب إلى أساليبها الصناعية والزخرفية .

ومن هذا الخزف الإيرانى ماينسب إلى كرمان ، ومعظمه على هيئة قنينات وتحتفظ زخارفه بقسط وافر من الروح الإيرانية ، وقوام هذه الزخارف رسوم زهور وسيقانها ونرى فى ألوانها اللونين الأخضر والأحمر إلى جانب اللون الأزرق . ويرجع هذا النوع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) .



(شكل ٢٢٩) صحن من الخزف الإيرانى المصنوع تقليدا لبورسلين الصينى . فى القرن ١١ هـ (١٧ م)

وثمت نوع ينسب إلى كومبرون ، وهى ميناء على الخليج الفارسى . ويرجع إلى القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر (١٨ -- ١٩ م) . وكانت هذه الميناء الثغر الذى يصدر منه ، ولكنه لم يكن يصنع فيها . ومعظم هذا الخزف على هيئة سلطانية عميقة عليها رسوم صينية بلون أزرق غير نقى وتحدها خطوط باللون الأسود . ويمتاز عدا ذلك بزخارف مثقوبة ومغطاة بالطلاء فتبدو شفافة .

ولم يقف الخزفيون الإيرانيون فى تقليدهم الخزف الصينى عند حد البورسيلين أو الخزف الأبيض بل جاوزوه إلى تقليد السيلادون[1] ، ولا سيما فى مدينة إصفهان .

وامتاز العصر الصفوى بنوع من الخزف ذى البريق المعدنى كان يصنع فى قاشان وإصفهان وتبريز . وأكبر التحف المعروفة من هذا النوع أباريق على شكل الكمثرى،

(١) السيلادون نوع من الخزف الصينى عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر الناصع .



(شكل ٢٣٠) قنينة من الخزف الإيرانى فى القرن ١٠ هـ (١٦ م)

أو ساطانيات غير عميقة أو كؤوس صغيرة ، ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات ورسوم الطيور والحيوانات ، فلا ترى عليه الصور الآدمية إلا نادرا . وأرضية هذا الخزف عاجية اللون أو زرقاء ناصعة . أما الموضوعات الزخرفية فذات بريق معدنى يختلف بين اللون الأحمر والأصفر الذهبى ويمتاز بشدة لمعانه ، إذ تنعكس من التحفة ألوان تكاد تبهر الأبصار .

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذى البريق المعدنى فى نهاية القرن العاشر وفى القرن الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) . ومن أبدع أمثلته سلطانية فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا (شكل ٢٣١) .

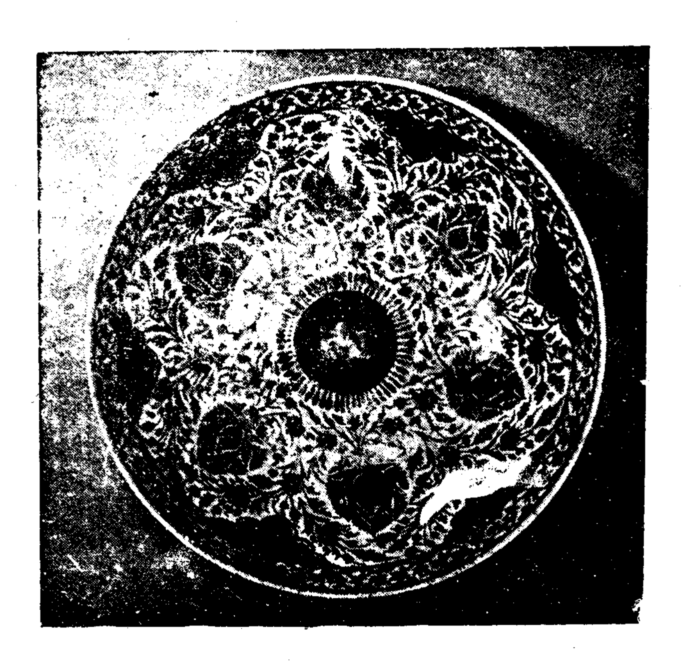
والمشاهد فى معظم الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى فى العصر الصفوى أن أرضيتها ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق النافض أو الأصفر الليمونى أو الأخضر الناصع . ثم تنقش الزخارف بالبريق المعدنى فوق الأرضية المذكورة ، وتكثر فى زخارف هذه التحف رسوم الزهور والأشجار والأعشاب .

وقد وصلت إلينا سلطانية عليها اسم صانعها : « حاتم » وهى محفوظة الآن فى المتحف البريطانى . و كبر الظن أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) . والحق أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى كانت قد اضمحلت فى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ، ولكن عاد اليها ازدهارها فى عصر الشاه عباس .

ويحدث فى هذا الخزف أن تكون التحفة مضلعة وأن تختلف الألوان والزخرفة فى كل ضلع من أضلاعها ، كما نرى فى قنينة بديعة فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وقد يحدث أحيانا أن تجمع التحفة بين زخارف منقوشة تحت الدهان وأخرى مرسومة بالبريق المعدنى . ومن أمثلة ذلك صحن وقنينة فى مجموعة مور Moore بالمتحف المتروبوليتان أيضا .

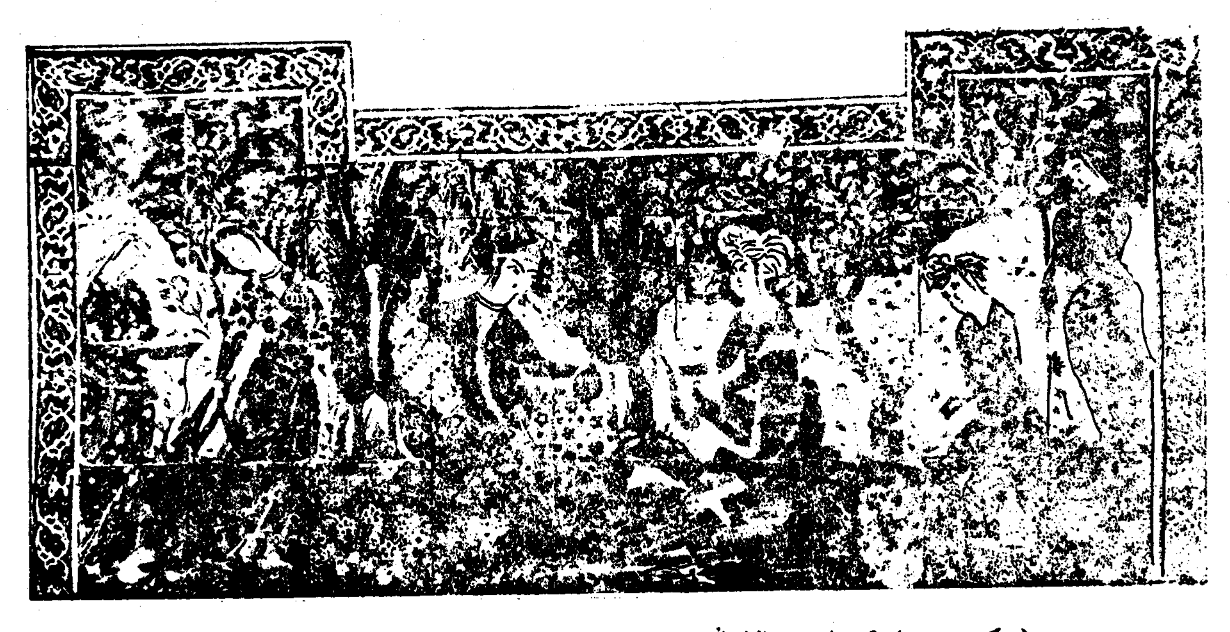
واستطاع الخزفيون فى العصر الصفوى أن يتقنوا صناعة اللوحات الخزفية لكسوة

الجدران . والواقع أن الخزفيين فى إصفهان اهتدوا إلى طريقة تغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات . تلك هى طريقة «هفت رنجى» أى الألوان السبعة ، وقد استطاعوا بوساطتها جمع سبعة ألوان أو أكثر فى كل لوحة مربعة مساحتها نحو قدم مربع ، فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان



(شكل ٢٣١) سلطانية من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى من العصر الصفوى فى القرن ١١ هـ (١٧ م) فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

فى مساحات صغيرة جدا ، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف عند حد الزخارف الهندسية والنباتية ، كصناع الفسيفساء الخزفية — بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة . وأقدم النماذج التى نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها فى مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد . وهى من بداية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) . ولكن الصناعة المذكورة بلغت أوج عزها فى عصر الشاه عباس وإن كانت لم تقض على صناعة الفسيفساء الخزفية لأنهما توجدان معا فى بعض العمائر مثل جامع الشيخ صفى الدين فى أردبيل . وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك مجموعة طيبة من هذه اللوحات القاشانية (شكل ٢٣٢) وفى دار الآثار العربية بالقاهرة بعض لوحات أخرى (شكل ٢٣٣) . ونلاحظ فى زخارف اللوحات المحفوظة فى المتحف المتروبوليتان أن الرسوم الزخرفية فيها منقولة من صور المدرسة الصفوية الثانية التى نبغ منها رضا عباسى وتلاميذه . والألوان التى تسود فى هذه اللوحات القاشانية هى الأصفر والأزرق والأخضر والبنى والأحمر والأسود على أرضية بيضاء .



(شكل ٢٣٢) تربيعات من القاشانى من القرن ١١ هـ (١٧ م) محفوظة فى المتروبوليتان بنيويورك



٢٣١ ) لوح من القاشانى الإيرانى فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) . محفوظ فى دار الآثار العربيـــة بالقاهرة



( شكل ٢٣٤ ) سلطانية من الخزف المنسوب إلى كوبجى من القرن ٩ هـ ( ١٥ م ) .



( شكل ٢٣٥ ) صحن من خزف ذى زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان . من كوبچى فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) .

## خزف كوبچى

ويُنسب إلى قرية كوبچى فى إقليم داغستان ببلاد القوقاز نوعان من الخزف : **الأول** صحون وسلطانيات زخارفها سوداء منقوشة تحت دهان أزرق أو أخضر . **والثانى** صحون وبلاطات زخارفها متعددة الألوان منقوشة تحت دهان شفاف أبيض أو لا لون له .



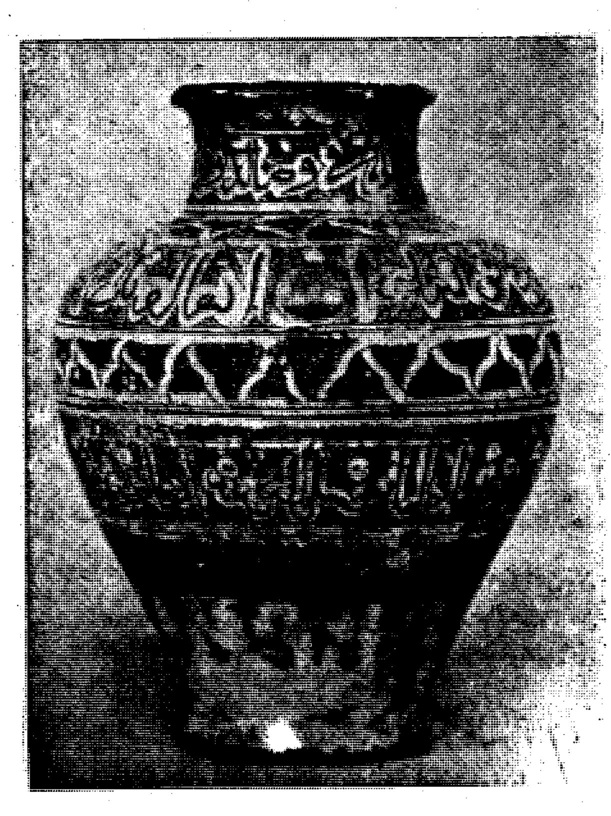
( شكل ٢٣٦ ) صحن من خزف ذى زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان . من كوبچى فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) ومحفوظ فى المتحف المتروپوليتان .

والنوع الأول وثيق الصلة بالخزف التيمورى الذى عثر عليه فى داغستان والذى ينسب إلى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ، وقوام زخرفته رسوم نباتية وفروع منثنية ورسوم تشبه السحب الصينية (شكل ٢٣٤) وكلها باللون الأسود تحت طلاء أزرق فيروزى أو أخضر . وقد عثر على قطع مؤرخة من هذا الخزف بعضها مؤرخ من سنة ٨٧٣ وسنة ٨٧٨ و سنة ٨٨٥ و سنة ٩٠٠ هـ . والراجح أنه كان يصنع فى إقليم أذربيجان ولا سيما تبريز . والمعروف على كل حال أن أهل كوبچى كانوا يشتغلون بصناعة الأسلحة والتحف المعدنية وأنهم لم يعنوا بصناعة الخزف ، ولذلك يرجح أن الخزف الذى عثر عليه فى إقليمهم كان يرد من إيران نفسها وأنهم كانوا يحصلون عليه ثمناً للأسلحة التى كانوا يصدرونها إلى إيران ، وأنهم كانوا يقدرونه حق قدره ، ويحلونه فى بيوتهم محل الشرف فيعلقونه على الجدران ويزينون به الغرف .

أما النوع الثانى فينسب إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧م) وقوام زخارفه رسوم أشجار وزهور وطيور ( شكل ٢٣٦ ) وحيوانات ، فضلا عن بعض رسوم آدمية (شكل ٢٣٥) . وترسم هذه الزخارف بالأزرق والأصفر والأسود والبرتقالى والأخضر والرمادى ويستعمل فيها لون أحمر يشبه لون الطماطم ، ولكنه ليس قوياً وبراقا كاللون الأحمر الذى نعرفه فى الخزف العثمانى .

وصفوة القول أن الخزف الصفوى المنسوب إلى كوبچى يمثل صناعة إقليمية ويبدو فى رسومه الآدمية التأثر بصور المدرسة الصفوية الثانية ؛ أما رسوم الطيور فتخطيطية وأنيقة وقد نرى بينها طيوراً خرافية ذوات وجوه آدمية ، كما نلاحظ أنها ترسم فى بعض الأحيان صغيرة فى جانب من قاع الصحن حيث تسود رسوم الأعشاب والوريقات والمراوح النخيلية وسائر الزخارف النباتية .

## الخزف السلجوقي في الرقة وبلاد الجزيرة



(شكل ٢٣٧) قدر من الخزف ذى البريق المعدنى ، من صناعة [illegible] فى القرن ٦ — ٧ هـ (١٢ م ١٣) ومحفوظ فى المتحف المتروبلتان بنيويورك .

كشفت فى مدينة الرقة كميات كبيرة من نوع خاص من الخزف وظهرت فى سوق العاديات واقتنت المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة تحفاً منها ، ولم يكن كشفها فى حفائر علمية منظمة ، ولكن الأبحاث التى قام بها فى تلك المدينة العالمان الألمانيان زرّة وهرتزفلد أثبتت أنها كانت مركزاً هاماً من مراكز إنتاج الخزف . ويؤيد ذلك القطع التالفة فى الفرن التى عثر عليها فى أطلالها .

ولما كان المعروف أن الخليفة العباسى هارون الرشيد قد أقام بعض الوقت فى هذه المدينة الواقعة على نهر الفرات . فقد كان الاتجاه فى بداية الأمر إلى [illegible] الذى وجد فيها يرجع إلى عصره اى إلى نهاية القرن الثانى وبداية الثالث بعد الهجرة (٨ — ٩ م) .

ولكن الحق أن زخارف هذا الخزف وأساليبه الفنية تشهد بأنه يرجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ — ١٣ م) ، وبأنه ازدهر على وجه خاص فى بلاط الأتابكة السلاجقة والأمراء الأيوبيين فى بلاد الجزيرة .

ويمتاز خزف الرقة بطلائه القصديرى اللون . وكان هذا الطلاء شفافاً فى البداية ولكن يسهل أن يصيبه الكمخ أو التقزيح ، أى التلون بألوان قوس قزح بسبب التفاعل الكيماوى وبقائه مدفوناً فى باطن الأرض فترة من الزمن .

ومن الأنواع التى عثر عليهـا فى إقليم الرقة خزف ذو بريق معدنى ، معظمه صحون وسلطانيات وأباريق ، وقوام زخارفه فروع نباتيةعربية(أرابسك)وكتابات كوفيةونسخية ورسوم طيور وحيوانات محوّرة عن الطبيعة ومرسومة ببريق معدنى ذى لون بنى فوق طلاء شفاف مائل إلى الخضرة ( شكل٢٣٧ ) ومن المنتجات النادرة منهذا الخزف بلاطات مربعة من القاشانى فى وسطهارسوم حيوانات محوّرة عن الطبيعة .



( شكل ٢٣٨ ) صحن من صناعـة الرقة فيما بين القرنين ٤ و ٦ هـ ( ١٠ — ١٢ م ) . ومحفوظ فى المتحف البريطانى .

وهناك نوع آخر من خزف الرقة ، زخارفه سـوداء منقوشة تحت دهان أزرق فيروزى ، وقوام هذه الزخارف فى معظم الأحيان فروع نباتية ونقـط وخطوط لولبية وكتابات كوفية ورسوم على هيئة حرف الواو فضلا عن رسوم بعض الطيور والخطوط المتشابكة ( شكل ٢٣٨ ) .

ومن خزف الرقة نوع ثالث قوامه قدور كبيرة ذوات زخارف بارزة من الحروف الكوفيـة والفروع النباتيـة ( شكل ٢٣٩ ) .



( شكل ٢٣٩ ) قدر من الخزف من صناعة الرقة فى القرن ٥ هـ ( ١١ م ) .

وقد عثر فى إقليم الرقة على نوع رابع من الخزف ، ذى زخارف متعددة الألوان تشـبه بعض

الخزف الإيرانى فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) وقوام هذه الزخارف رسوم آدمية ورسوم حيوانات وفروع نباتية منقوشة بالأسود والأخضر والأزرق والبنى تحت طلاء شفاف مائل إلى الخضرة .

وقد عثر فى مدينة الرصافة على خزف لا يختلف كثيراً عن بعض أنواع الخزف الذى ينسب إلى الرقة . فمنه خزف ذو بريق معدنى ولكن هذا البريق ليس بنياً كما فى الرقة بل أرجوانى أو بنى داكن ومائل إلى الحمرة .

## الخزف فى العصر الفاطمى

كان نجاح أحمد بن طولون فى إقامة حكومة شبه مستقلة فى مصر باعثا على انتشار الرخاء فيها ، فازدهرت الفنون ، ولكنها تأثرت بالأساليب الفنية العراقية التى عرفها ابن طولون فى سامرا . ونمت فى هذا العصر الطولونى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى ( شكل ٢٤٠ ) حتى جاء العصر الفاطمى فكانت راسخة القدم . وأتيح للخزفيين الفاطميين أن ينتجوا خزفا ذاعت شهرته ، وأعجب به المعاصرون — وعلى رأسهم الرحالة ناصر خسرو — إعجابنا بما وصلنا منه . ومما يؤسف له أن التحف السليمة التى نعرفها من هذا الخزف نادرة جدا ، فإن جل ما نعرفه منه وجد فى أطلال مدينة الفسطاط التى كانت عامرة فى عصر الفاطميين ، قبل أن يأمر الوزير شاور بحرقها سنة ٥٦٤ ﻫ ( ١١٦٨ م ) حتى لا تقع فى يد الصليبيين حين تدخلوا فيما كان بين الوزراء الفواطم من نزاع ومنافسات .

وقد أشار ناصر خسرو إلى صناعة الخزف فى العصر الفاطمى ، بعد أن زار مصر وأقام فيها بين عامى ٤٣٩و٤٤١ ﻫ ( ١٠٤٧و١٠٤٩ م ) . فقال إن المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وإن الخزف المصرى كان رقيقاً وشفافاً ، حتى لقد كان ميسوراً أن ترى من باطن الإناء الخزفى اليد الموضوعة خلفه . وكانت تصنع بمصر الفناجين والقدر والبرانى والصحون والمواعين الأخرى وتزين بألوان تشبه لون القماش المسمى بوقلمون وهى ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية .

وكان قول ناصر خسرو فى هذا الصدد بين الحجج التى ظن بتلر Butler أن فى استطاعته أن يؤيد بها نظريته فى أن البريق المعدنى كان معروفا فى وادى النيل منذ العصر الرومانى ولم يكن مهده العراق أو إيران .

ومما يدل على ازدهار صناعة الفخار عامة فى العصر الفاطمى ما كتبه ناصر خسرو عن



( شكل ٢٤٠ ) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة مصر فى نهاية القرن الثالث أو بداية الرابع بعد الهجرة ( ٩ — ١٠ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

استخدام التجار والبقالين الأوانى الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق فى العصر الحاضر ، فقد كانوا يضعون فيها ما يبيعونه ويأخذها المشترون بالمجان .

وكانت الأوانى الفاطمية ذات البريق المعدنى تدهن بطلاء أبيض أوأبيض مائل إلى الزرقة أو الخضرة وتعلو هذا الدهان الرسوم ذات البريق المعدنى الذى كان فى معظم الأحيان ذهبى اللون ، وكان أحيانا أحمر أو بنى اللون ، أما الزخارف فكانت من الحيوانات والطيور والفروع النباتية .

وقد وصلت إلينا إمضاءات بعض الفنانين على الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى مثل مسلم وسعد وطبيب على وابراهيم المصرى وساجى وأبى الفرج وابن نظيف والدهان ويوسف ولطفى والحسينى . وتوجد أسماؤهم على قطع خزفية محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة



( شكل ٢٤١ ) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

وفى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا بالقاهرة . ولسنا نستطيع أن نعرف فى شيء من الثقة متى عاش أولئك الخزفيون الفاطميون .

وكان على رأس صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى الفنانان مسلم وسعد فقد اشتغل بإشرافهما وإرشادهما ، كما نسج على منوالهما ، عدد كبير من الخزفين ، فكان لكل منهما مدرسة فى الفن ، لها ذاتيتها وميزاتها . والراجح أن مسلما عاش فى بداية العصر الفاطمى ، فإن منتجاته قريبة من منتجات العصر الطولونى وعليها طابع البساطة والقوة والحرية فى الزخرفة . أما سعد ففى طرازه شيء من الرقة والرشاقة والتناسق والتلاؤم ، والراجح أنه عاش بعد مسلم بقليل . ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نجزم بشيء فى هذا الشأن ، ولا سيما إذا لاحظنا أن اسمى هذين الفنانين ليسا مكتوبين على كل القطع التى خرجت من مصنعيهما ؛ فإن هناك تحفا كثيرة من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى ليس عليها اسم صانع ما ، ولكنها تنطق بنوع بريقها الذهبى وأسلوب زخرفتها وطريقة صنعتها بأنها من صناعة سعد أو مسلم أو من



(شكل ٢٤٢ ) قدر من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م) ، فى مجموعة كايكان .

صناعة خزفيين تربطهم وأحد هذين الصانعين رابطة الأستاذ وتلميذه أو الناسج على منواله ، ومن ثم فإن الأفضل أن يكون حديثنا عن طراز مسلم أو مدرسته وعن طراز سعد أو مدرسته وليس عنهما بالذات .

أما طراز مسلم فإن الأوانى فيه مدهونة كلها بالطلاء حتى تكاد تختفى طينتها ، وحرف القاعدة منخفض جداً ، وتكسوه المينا فتخفى عجينته . والبريق المعدنى الذى نجده فى هذا



( شكل ٢٤٣ ) قدر من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى (١١م) ، فى متحف اللوفر .

الطراز ذو لون واحد فى أغلب الأحيان ، وهو اللون الذهبى ، ولكننا نشاهد فى بعض القطع بريقا أحمر نحاسى اللون . وقد استخدم مسلم وتلاميذه الزخارف الحيوانية والآدمية والنباتية ، فضلا عن الحروف الكوفية . والحيوانات فى زخارف هذا الطراز يبدو عليها شىء من المسحة الأولية والقوة والحرية فى الرسم . على أن أفضل الزخارف التى كان يميل إليها الفنانون فى هذا الطراز إنما هى تلك التى تتألف من حيوان أو طائر له الصدارة فى الموضوع الزخرفى وتحيط به أو تتفرع منه خطوط متداخلة ومتشابكة وفروع نباتية تزين الأرضية وتزيد الموضوع الزخرفى رونقها وبهاءً . وقد وصل الخزفيون فى هذه المدرسة إلى دقة عظيمة فى رسم الحيوان فأسبغوا عليه ثوبا من الحياة وجعلوه صورة صادقة لطبيعته ، على الرغم من بعض الأساليب المحوّرة عن الطبيعة التى لم ينج منها الفنانون المسلمون فى أغلب الأحيان . والصور الآدمية التى نراها على بعض منتجات مسلم وأتباعه فيها قوة تعبير تشهد بتفوقهم فى هذا الميدان .

وقد وصلت إلينا قطع خزفية عديدة عليها اسم مسلم . وأكثر ما نرى هذا الاسم إنما على قاعدة الأوانى وبخط كوفى بسيط ، ولكننا نراه مكتوبا بطريقة زخرفية بالقرب من حافة الإناء . والراجح أن مصنع مسلم كان فى مدينة الفسطاط نفسها ، كما يستنبط من وجود قطعة تالفة فى الفرن تحمل اسمه فى أطلال هذه المدينة ، لأن مثل هذه القطعة لا محل لاستيرادها من بلد آخر .

ومن التحف التى يمكن نسبتها إلى مدرسة مسلم صحن محفوظ بدار الآثار العربية وعليه زخارف بالبريق المعدنى ذى اللون الذهبى المائل إلى الخضرة وتتألف من ديك رافع ذيله ، ويتدلى من منقاره فرع نباتى على النحو الذى ترسم عليه الطيور أحيانا فى الفن الساسانى

وحول الدائرة المرسوم فيها هذا الديك دائرة أخرى فيها زخرفة نباتية من تسع ورقات محوّرة تشبه رؤوس طيور وتفصلها فروع نباتية بها نقط وخطوط صغيرة (شكل ٢٤١) ومن تلك التحف أيضا قدر فى مجموعة كلكيان ( شكل ٢٤٢) وقدر فى متحف اللوفر ( شكل ٢٤٣ ) وصحن فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا ( ٢٤٤ ) .



( شكل ٢٤٤ ) صحن من الخزف المصرى ذى البريق المعدنى من القرن ٥ هـ ( ١١ ) . وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .

أما طراز سعد فإن الأوانى فيه لا تكون كلها مغطاة بالطلاء إلا نادراً جدا ، وإنما نرى ارتفاع سنتيمترين أوثلاثة من أسفلها لا دهان عليه ، إلا إذا كان الإناء قد ترك فى الفرن ، عند إحراقه ، مدة أطول مما يلزم ، فسالت المينا إلى أسفل وركزت منها نقط سميكة عند قاعدته . وإمضاء سعد نجده مكتوبا بالحروف الكوفية المورقة على السطح الخارجى للإناء . والمينا التى يستخدمها سعد وتلاميذه إما بيضاء نقية وغنية بما فيها من قصدير وإما زرقاء مائلة إلى الخضرة بما فيها من نحاس وإما حمراء وردية بما فيها من منجانيز . وفضلا عن ذلك فقد كانوا يستخدمون فى بعض الحالات طلاءً بسيطاً من مادة زجاجية ، شديد اللمعان ويميل لونه إلى الخضرة أو إلى لون العاج . أما البريق المعدنى الذى نراه على منتجات هذه المدرسة فذهبى اللون أو زيتونى مائل إلى الاصفرار . وزخارفها متنوعة وغنية ومعظمها رسوم الحيونات والطيور تحيط بها الفروع النباتية والمراوح النخيلية والجدائل .

ومن التحف المشهورة التى تحمل إمضاء سعد إناء فى مجموعة كلكيان بمتحف فكتوريا والبرت . وقطره ٢٢ سنتيمترا . وهو مدهون بطلاء أبيض وعليه بالبريق المعدنى البنى رسم رجل تتجلى من يده اليمنى مبخرة على هيئة مشكاة ( شكل ٢٤٥ ) . ولا يبدو لأول وهلة



(شكل ٢٤٥ صحن صغير من الخزف ذى البريق المعدنى.
من صناعة مصر فى القرن ٥ هـ (١١م) وفى مجموعة كليكيان



(شكل ٢٤٦ ) صحن صغير من الخزف ذى البريق المعدنى .
من صناعة مصر فى القرن ٥ هـ ( ١١ م ) وفى مجموعة كوت

أن هذا الإناء من صناعة سعد لأن الزخارف التى استخدمها هذا الفنان فى سائر التحف المنسوبة إليه لا تظهر هنا إلا فى أرضية الإناء وعلى رداء الرجل الذى يحمل المبخرة . وقد ذهب الدكتور لام Dr Lamm إلى أن بين الزخارف التى تغطى أرضية الإناء علامة «عنخ» أى علامة الحياة عند المصريين القدماء وقد صارت بعد ذلك علامة الصليب عند القبط . وظن لذلك — ولوجود قطعة من طراز سعد بدار الآثار العربية عليها رسم رأس السيد

(شكل ٢٤٧) صحن من الخزف [illegible] و المعدنى
من القرن ٥ هـ ( ١١ ) . وفى مجموعة [illegible] تور
على إبراهيم باشا



( شكل ٢٤٨ ) قدر من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) فى مجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا والبرت .

المسيح — أنه من المحتمل أن سعدا كان من سلالة القبط . ونحن لا نستطيع أن ننفى ذلك أونؤيده ، ولكننا نرجح أن الزخرفة التى يرى فيها الدكتورلام علامة «عنخ» ليست إلا ورقة نباتية محوّرة عن الطبيعة ويتفرع منها ورقتان صغيرتان من الجانبين يخيل للرائى أنهما ذراعا سليب قبطى .

ومن التحف التى يمكن نسبتها إلى سعد ومدرسته صحن فى مجموعة كوت (شكل ٢٤٦)



( شكل ٢٤٩ ) جزء من صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . من مصر
فى القرن ٥ هـ ( ١١ م )

وصحن آخر فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا (شكل ٢٤٧) وقدر مشهورة كانت فى مجموعة فوكيه وهى الآن فى مجموعة كاليكيان بمتحف فكتوريا والبرت ( شكل ٢٤٨ )

وفى مجموعة أراكيل نوبار باشا جزء من صحن ذى بريق معدنى عليه صورة حمّال فيها قسط وافر من القوة ودقة التعبير ( شكل ٢٤٩ ) وتشبه صورة حمّال على قطعة من صندوق عاجى فى مجموعة كراند Carrand محفوظة فى متحف البارجلّو بمدينة فلورنسة .

وكانت مصر فى العصر الفاطمى تستورد من الشرق الأقصى كثيراً من الخزف الثمين ، بل أصبحت من أهم مراكز تجارة هذا الخزف بين الشرق والغرب ، فلا عجب إن كان الخزفيون الفاطميون قد تأثروا بمنتجات زملائهم فى الشرق الأقصى وأخرجوا نوعا من الخزف ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان كانوا يقلدون به خزف سونج Song الصينى ، ولكن الظاهر أن تقليد الخزف الصينى تقليدا جيدا لم تتسع دائرته فى مصر إلا فى عصر المماليك .

ومن أنواع الخزف التى عرفت فى العصر الفاطمى الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة

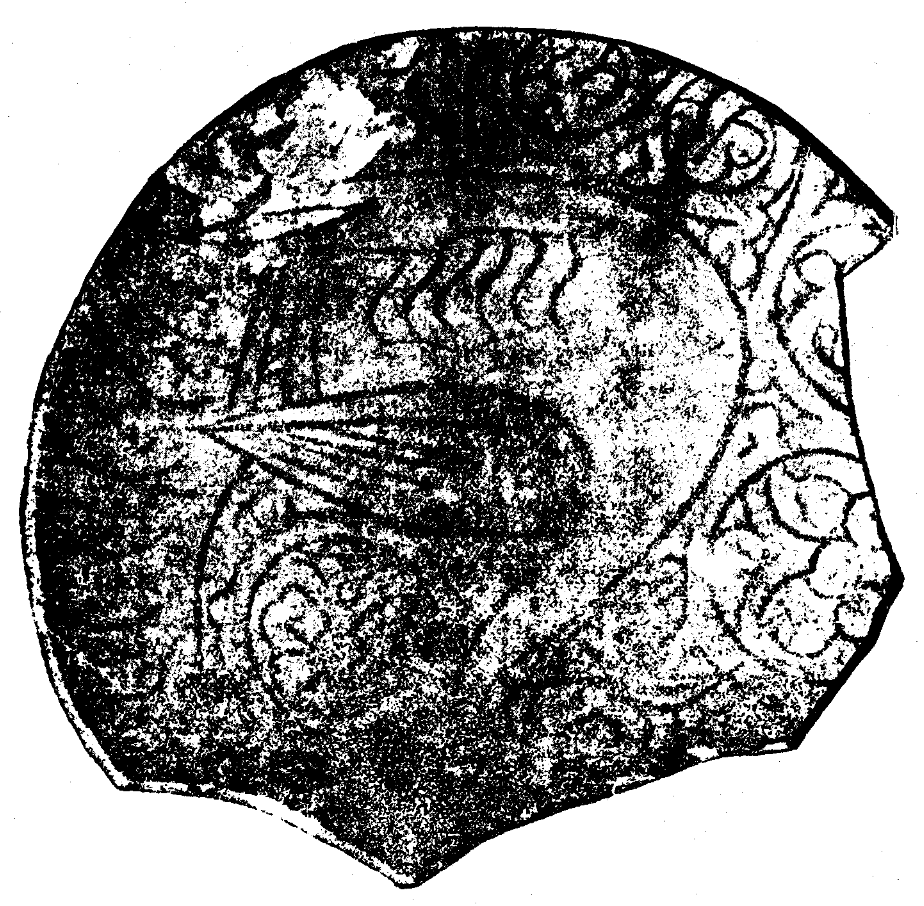
فى طين الإناء تحت طلاء ذى لون واحـد . وقد وجدت فى أطلال الفسطاط قطع من هذا النوع لم تصلح صناعتها أو إحراقها فى الفرن ، مما يمكن أن يُستنبط منه أن مدينة الفسطاط نفسها كانت مركزا لصناعة هذا الخزف وكان هـذا النوع أقل نفقة من الخزف ذى البريق المعدنى؛ وأكثر إنتاجه يرجع إلى القرن السادس الهجرى (١٢ م) وزخارفه نباتية ( شكل ٢٥٠ ) أو حيوانية (شكل ٢٥١) وقد نجد فيه بعض رسوم آدمية . وتختلف ألوان هذا الخزف بين الأبيض والأخضر والأزرق والبنفسجى والأصفر .



(شكل ٢٥٠) قدر من الخزف الفاطمى ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان . من القرن ٦ هـ ( ١٢ م ) ومحفوظة فى المتحف البريطانى .

## الخزف فى مصر والشام فى عصرى الأيوبيين والمماليك

اضمحلت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر منذ نهاية القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ؛ ولـكنها ازدهرت بعد ذلك فى الشام فى القرنين التاليين . ويميل مؤرخو الفنون الإسلامية فى الوقت الحاضر إلى أن ينسبوا إلى الشام نوعا من الخزف ذى البريق المعدنى معظمه على هيئة الأوعية الاسطوانية الشكل والمعدة لحفظ الأدوية ، وتعرف باسم « البارلو » وزخارفها أشرطة أفقية أو حلزونية قوامها رسوم فروع نباتية وزهور ونباتات منقوشة بالبريق المعدنى ذى اللون الأخضر الزيتونى . ولـكن من هذا الخزف قدورا وصحونا عليها كتابات دعائية ورسوم طيور فضلا عن الفروع النباتية . ومن أمثلة ذلك قدران كبيران فى



(شكل ٢٥١) قطعة من خزف ذي زخارف محفورة تحت الدهان . من صناعة مصر فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ومحفوظة بدار الآثار العربية

المتحف البريطانى وقدر فى مجموعة الكونتس دى بهاج فى باريس . وعلى التحفة الأخيرة كتابة تشير إلى أنها عملت فى دمشق ، على يد فنان اسمه يوسف ، لما و اسمه أسد بمدينة الاسكندرية .

وظل الخزفيون فى العصر الأيوبى وعصر المماليك يقلدون الخزف الصينى ولا سيما ما كان منه ذا طلاء من لون واحد . والحق أن حفائر الفسطاط قد كشفت كميات وافرة من الخزف الصينى والخزف الذى أنتجه الخزفيون المصريون تقليدا له .

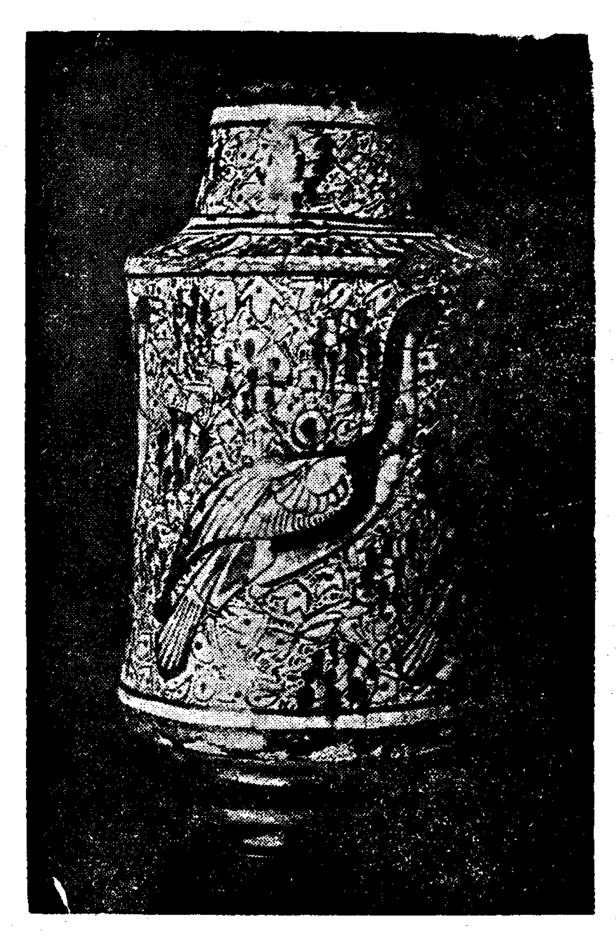
ومن أنواع الخزف التى أخرجها الخزفيون المصريون فيما بين القرنين الرابع والثامن بعد الهجرة ( ١٠ — ١٤ م ) خزف أبيض عليه كتابات أو نقوش بدائية باللونين الأخضر أو الأزرق ويشبه بعض ما عثر عليه فى إيران والعراق . وقد اتجه بعض الاختصاصيين إلى نسبته إلى إقليم الفيوم . ولكن ليس لدينا ما يؤيد هذه النسبة تأييدا يمكن الاطمئنان إليه .

على أن بعض هذا الخزف يبلغ من الدقة والجمال ما يجعلنا فى غنى عن أن نلتمس له مركزا إقليميا أو ريفيا من مراكز الصناعة الخزفية . ولعل أبدع الأمثلة المعروفة منه قدر فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا (شكل ٢٥٢) قوام زخرفتها مناطق نجمية فى بعضها لفظ « بركة » بالخط الكوفى ، وفى البعض الآخر جامة نجمية الشكل.



( شكل ٢٥٢ ) قدر من الخزف المصرى ترجع إلى القرن السادس أو السابع الهجرى ( ١٢ — ١٣ م ) . فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

ولكن أهم أنواع الخزف فى عصرى الأيوبيين والمماليك إنما هو النوع ذو الزخارف المنقوشة تحت دهان شفاف باللون الأزرق أو الأخضر . وقد وجدت قطع منه فى حفائر الفسطاط وفى الرقة وبعلبك ودمشق . وتمتاز القطع التى ترجع إلى العصر الأيوبى بأن زخارفها قريبة من الزخارف التى عرفناها فى خزف الرى والرقة والرصافة وبأن رسوم الحيوان فيها محوّرة عن الطبيعة تحويرا يجعلها فى بعض الأحيان ذات طابع زخرفى أنيق بينما تبدو فى بعض الأحيان الأخرى متأثرة أشد التأثير برسوم الحيوان فى الطراز السجلوقى . أما القطع التى تنسب إلى عصر المماليك فتذكر زخارفها بزخارف الخزف الإيرانى الذى أنتجته سلطاناباد والرى وساوة فى نهاية القرن السابع وفى القرن الثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) . ولكنها تمتاز على الخصوص برسوم الطيور والحيوانات القريبة من الطبيعة ( شكل ٢٥٣ ) فضلا عن الرسوم النباتية الجميلة ( شكل ٢٥٤ ) والحق أن الأرضية النباتية فى بعض تلك القطع ، ورسوم الحيوانات والطيور فوقها تجعل التمييز بينها وبين القطع المصنوعة فى سلطاناباد أمرا عسيرا على غير الاختصاصيين ، ولكن القطع المصرية



(شكل ٢٥٣) قدر من الخزف من صناعة مصر فى القرن ٨ هـ (١٤ م)

ليس لها صلابة القطع الإيرانية
وقد وصلت إلينا أسماء بعض الخزفيين الذين عملوا فى إنتاج هذا الخزف ذى الزخارف المنقوشة تحت الدهان . وذلك أنهم كانوا يكتبونها على الوجه الخارجى من قاع الإناء (شكل ٢٥٥) . وأشهر أولئك الخزفيين «غيبى» وقد امتاز خزفه برقة دهانه وجودة عجينته وإبداع اللون الأزرق الغالب عليه فوق الأرضية البيضاء . وأهم موضوعاته الزخرفية باقات الزهور ، والرمانة على أرضية من الأغصان والوريقات، والطائر ذو المنقار الطويل والعرف المرسوم على شكل زهرة ، ثم الوردة النجمية الشكل . والحق أن هذا الخزفى كان أماما بين زملائه فى إبداع التصوير وتصميم الموضوعات الزخرفية . ورسوم القطع المنسوبة إليه آية فى الحياة والحركة ، ولا سيما رسوم الطيور التى يتجلى فيها التنوع والخيال ورسوم السمك الذى بعد به فى بعض الأحيان بعدا تاما عن الطبيعة . وعلى بعض القطع الخزفية إمضاء « غيبى التوريزى » نسبة إلى توريز أو تبريز من أعمال إيران، مما يحمل على القول بأن « غيبى » كان إيرانى الأصل . والظاهر أن أسرته أقامت فى الشام قبل قدومها إلى مصر ولذا فإنه ينتسب أحيانا إلى الشام ، فتجد على بعض آثاره الفنية : «غيبى الشامى» . ولا ريب فى أن هذا الفنان كان له أتباع وتلاميذ كثيرون ، وكان له عدد وافر من الأعوان فى مصنعه . وكان الكل ينتسبون إليه ويكتبون اسمه ، أو يشيرون إليه على آثارهم الفنية فى



(شكل ٢٠٤) قدر من الخزف ذى الزخارف المرسومة تحت الدهان . من صناعة مصر فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) . ومحفوظة فى المتحف البريطانى

أساليب مختلفة ، حتى لقد بلغ عدد إمضاءاته وشاراته نحو اثنين وعشرين نوعا ، ولعل أقدمها وأكثرها صلة بشخصه تلك التى نراه فيها منتسبا إلى توريز أو إلى الشام ، فقد كانت إيران وسوريا مهد كثير من الأساليب الفنية الطيبة وكان الانتساب إليها شرفا وإجازة طيبة لأى فنان بادئ

ومن أئمة الخزفيين بمصر فى نهاية القرن الثامن الهجرى (١٤ م) « غزال » ونجد إمضاءه على قطع كثيرة من خزف هذا العصر . وقد امتازت منتجاته باستعمال زخرفة رئيسية، قوامها رسوم زهور متعددة الفصوص . وكان من هذه المنتجات خزف ذو زخارف زرقاء على أرضية بيضاء وآخر ذو زخارف زرقاء على أرضية سوداء . وفى دار الآثار العربية ثلاث قطع تالفة فى الفرن من صناعة غزال ومما عثر عليه فى حفائر الفسطاط ، فلا ريب فى أن مصنعه كان فى الفسطاط نفسها . وقد عثر على بعض قطع يحمل الوجه الخارجى فيها عبارة « عمل غزيل » ؛ ولكن لوحظ أن القطع الخزفية التى عليها إمضاء « غزيل » تشبه ، فى عجينتها وحجم آنيتها ولمعان دهانها وأسلوب زخرفتها من الفروع والزهور والوريقات ، القطع التى تحمل إمضاء « غزال » مما يحمل على الظن بأنها كلها من مصنع واحد .

ومن الخزفيين الذين تأثروا بأساليب « غيبى » فنان اسمه « دهين » وآخر كان يكتب على منتجاته الفنية « عمل الهرمزى » . وقد نقل هذا الخزفى الإيرانى الأصل عن زميله « غيبى » زخارف الوريدات ورسم الطائر المحوّر عن الطبيعة ذى المنقار الطويل ، والرمانتين المرسومتين على أرضية من الأغصان والوريقات .

وعلى بعض القطع الخزفية المصرية التى تُنسب إلى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) عبارة « عمل الأستاذ المصرى » . وكان هذا الفنان من أعلام صناعة الخزف فى عصره وامتاز باستعماله زخرفة المناطق المنتشرة من مركز مشترك وبرسوم الخطوط المنكسرة الصغيرة التى



(شكل ٢٠٠) قطعتان من خزف المصرى المملوكى فى كل منهما اسم الصانع
محفوظتان فى دار الآثار العربية بالقاهرة

نراها فى أرضية بعض التحف النحاسية المكفتة بالفضة فى عصر المماليك .

ومن بين الخزفيين بمصر فى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) فنان كتب على منتجاته «عمل ابن الملك» وامتاز بأناقة رسوم الزهور فى زخارفه . ومنهم فنان آخر اسمه «العجيل» وامتاز بالجمع بين الزخارف النباتية والهندسية ، وأصاب قسطا وافرا من التوفيق فى استعمال الألوان المختلفة .

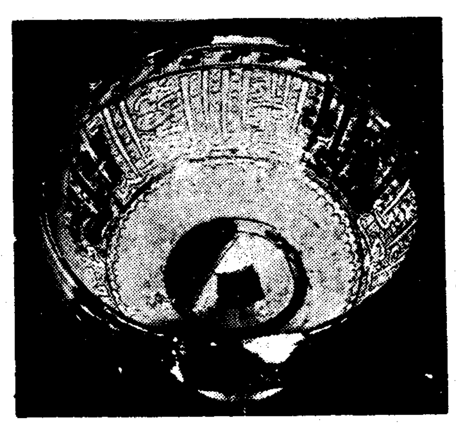
على أن هذه الأسماء التى ذكرناها ليست كل ما وصل إلينا من أسماء الخزفيين فى عصر المماليك ، فإن المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة تضم قطعا خزفية عليها أسماء خزفيين آخرين ،

مثل الهندم ، وأولاد الفاخورى ، والشيخ ، والفقير ، ونقاش ، والبقيلى ، ودرويش ، والهباز ، وابن الخباز ، وعجمى ، والشامى ، والشاعر ، والمعلم ، والرزاز ، وبدير ، وأبى العز ، وشرف الأبوانى ، وموسى ، وعمر ، وشيخ الصنعة ، وغازى ، واحمد الأسيوطى .

وكان أبو العز آخر الخزفيين الذين ذاعت شهرتهم فى عصر المماليك . والأرجح أنه عاش فى النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . وقد كان عصره بداية الاضمحلال فى صناعة الخزف المملوكى ذى الإمضاءات . حقا إن أبا العزوورث عن أسلافه من الخزفيين فى عصر المماليك ما وصلوا إليه من الدقة والتوفيق فى الزخارف وما اهتدوا إليه من أسرار الصناعة بالتجارب الطويلة ؛ ولـكن الأسواق المصرية فى عصره كانت مغمورة بالخزف الصينى البديع . وكان من الصعب منافسته ولم يكن تقليده ناجحا تمام النجاح ، فأصبحت السيادة لهذا الخزف الصينى وفقد الخزفيون المصريون منذ أبى العز قسطا وافرا من براعة خيالهم وإتقان أساليبهم وقوة ابتكارهم . وامتاز أبو العز بتقليد بعض الرسوم التى استخدمها الخزفيون فى زخرفة الخزف ذى البريق المعدنى ، ولا سيما أساليبهم فى رسم الزهور والدوائر ، كما امتاز باستعمال رسوم مشتقة من الأشكال ذات السبعة الأضلاع ، بعد أن كانت معظم الرسوم فى العصر الذهبى للخزف المملوكى مشتقة من الأشكال ذات الستة أو الثمانية الأضلاع . وقد أقبل أبو العز فى بعض الأحيان على تقليد أساليب سلفه « غيبى » . والحق أنه أسرف فى تقليد الخزفيين السابقين إسرافا لم يكن موفقا فيه كل التوفيق ، مما يشهد ببدء تدهور صناعة الزخارف المنقوشة تحت الدهان ، بعد أن بلغت أوجها فى صدر العصر المملوكى .

وامتاز عصر المماليك بنوع خاص من الفخار المطلى بالمينا . وعجينة هذا الفخار مائلة إلى الحمرة وفوقها قشرة بيضاء يعلوها دهان بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البنى . وتبدو الزخارف فى هذا الفخار واضحة كل الوضوح لأنها تحفر فى القشرة حتى تصل إلى العجينة الحمراء . وتنوعت تلك الزخارف فشملت رسوم الحيوانات والطيور بأنواعها فضلا عن رسوم آدمية نادرة ، كما شملت رسوما هندسـية مختلفة وكتابات بالخط النسخى المملوكى تضم أحيانا ألقاب الأمراء الذين صنعت الآنية بأسمائهم . ومن أمثلة ذلك إناء فى دار الآثار العربية بالقاهرة مطلى بالمينا الصفراء وعليه كتابة باسم شهاب الدين بن فرجى أحد مماليك السلطان الملك الناصر محمد ، ونصها : « مما عمل برسم الأمير الأجل المخدوم الأعز الأخص شهاب الدين ابن الجناب العالى المولوى الأميرى الـكبيرى السيفى فرجى أدام عزه » .

والحق أن هذا الفخار المطلى بالمينا كان يستعمل بكثرة فى بيوت الأمراء ، ولذا فإن من



( شكل ٢٥٦ ) سلطانية من الفخار المطلى بالمينا من صناعة مصر فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ، فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا



( شكل ٢٥٧ ) صحن من الفخار المطلى بالمينا من صناعة مصر فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

أهم عناصره الزخرفية الرنوك أو الشارات التى اتخذها أولئك الأمراء . ومن هذه الشارات البقجة (شكل ٢٥٦ ) وهى رنك الجدار أى الذى يتولى إلباس السلطان أو الأمير ثيابه . ومنها النسر ، وقد رسمه المسلمون إما برأس واحد أو برأسين ( شكل ٢٥٧ ) . ومن الأمراء الذين كان رنكهم نسرا برأسين بدر الدين بيسرى الذى كان مملوكا للصالح أيوب وأصبح من أمراء الألف فى عصر الظاهر بيبرس . ومن تلك الشارات رسم زهرة الزنبق ، وأول من استعمل هذا الرنك من الأمراء المسلمين نور الدين محمود بن زنكى على محراب المدرسة التى شيّدها فى دمشق بين عامى ٥٤٩ و٥٦٩ هـ (١١٥٤ — ١١٧٣ م) وفى عمودين بالمسجد الجامع فى حمص . وكانت زهرة الزنبق ترسم كثيرا على قطع السكة الأيوبية والمملوكية ؛ وأكبر الظن أنها لم تكن حينئذ رنكا بل كانت رسما زخرفيا فحسب . أما الكأس فكانت شعار الساقى . وكان المماليك الذين يشتغلون بهذا العمل أكثر من زملائهم فى سائر الوظائف والأعمال ، ولذا كان هذا الرنك من أكثر الرنوك ورودا على التحف . ومن سائر الرنوك المملوكية التى نجدها على الفخار المطلى بالمينا ، وعلى غيره من التحف الإسلامية ، السبع وعصاتا البولو والبوق والسيف والهدف .

وقد عرفت مصر فى نهاية العصر المملوكى صناعة القاشانى لكسوة الجدران ، ولكن هذه الصناعة لم تبلغ فى مصر ما بلغته من الازدهار فى إيران وتركيا وبلاد المغرب والأندلس ، فقد كان القوم فى مصر يفضلون تغطية الجدران بالرخام ولم يقبلوا على استعمال القاشانى لتغطية

مساحات كبيرة فاستعملوه مثلا لتكسية القمة المضلعة فى منارة خانقاه بيبرس الجاشنكير ( ٧٠٩ هـ ؟ ١٣١٠ م ) ثم فى قمة المئذنة بجامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة ( ٧٣٥ هـ ؟ ١٣٣٤ م ) ، كما استعملوه فى تكسية رقاب القباب مثل قبة طشتمر ثم فى تكسية القبة كلها مثل قبة الغورى . وفى دار الآثار العربية بالقاهرة ألواح من القاشانى المصنوع بمصر فى عصر المماليك ، وبعضها من لون واحد وعلى بعضها الآخر كتابة بيضاء فوق أرضية زرقاء . ويعرف هذا القاشانى المصرى من عجينته الهشة والمائلة إلى الحمرة ومن طلائه غير البراق ورسومه غير المتقنة

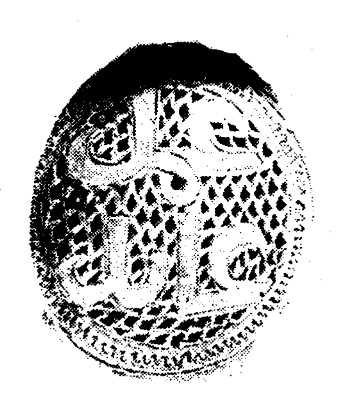
وزاد إقبال المصريين على استعمال القاشانى بعد الفتح العثمانى . وجلب القوم لوحات القاشانى من تركيا والشام وكانها من منتجات الطراز العثمانى وسوف نتكلم عنها فى الصفحات القادمة . ولكن صناعة القاشانى فى مصر لم تندثر تماما ؛ بل كانت لها نهضة متواضعة فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) على يد خزفى مغربى الأصل اسمه عبد الكريم الفاسى الزربع . وفى دار الآثار العربية بالقاهرة لوحان من القاشانى عليهما كتابة باسمه ، نسخية وباللون الأزرق على أرضية بيضاء . وامتاز مصنعه بإنتاج ألواح القاشانى لتغطية جدران العمائر وبصناعة الأوانى الخزفية التى استعمل فيها الألوان الزرقاء والبنفسجية والخضراء والصفراء . وفى تلك الدار إناء من الخزف على شكل مشكاة ، على بدنها الآية القرآنية الكريمة « نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء » وعلى رقبتها عبارة « شغل الزربع سنة ١١٥٥هـ » وفى تلك الدار — عدا ذلك — بعض تحف من القاشانى يمكن نسبتها إلى الزربع لما يتجلى فيها من خصائصه كاستعمال المينا القصديرية والألوان الزاهية والزخارف المتأثرة بزخارف الخزفيين فى آسيا الصغرى . وهناك بعض آثار فنية أخرى من القاشانى المنسوب إلى الزربع ، فى سبيل اسماعيل بك وسبيل رقية دودو وجامع محمد بك أبى الذهب بالقاهرة .

والظاهر أن الخزفيين من بلاد المغرب كان لهم أثر ملحوظ فى صناعة القاشانى بمصر — ولا سيما الدلتا — فى العصر العثمانى . ويتجلى ذلك من نوع القاشانى الذى شاع فى الدلتا وامتاز برسومه الهندسية التى يظهر فيها التأثر برسوم القاشانى فى بلاد المغرب . وكان أهل رشيد يعرفون ذلك القاشانى باسم « زليزى » وهو اسم قريب من لفظ « زليج » الذى يعرف به فى بلاد المغرب .

## شبابيك القلل

من الميادين الطريفة فى الفنون الإسلامية ميدان يشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة

الصنعة وبراعة التخيل والابتكار . ذلك هو ميدان الزخارف فى شبابيك القلل ، فإنها تثبت أن الصناع فى الإسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه بعض مؤرخى الفنون من أن المسلمين كانوا ماديين فى فنونهم إلى أبعد حد وأنهم لم يعرفوا التحف أو الألطاف لذاتها ، وإنما تجلت فنونهم فى الأدوات التى كانوا يستعملونها فى حياتهم اليومية ، ولم تكن لديهم تحف يضعونها فى نافذة أوخزانة أو فوق حامل ويقفون عند حد التمتع بمشاهدتها على نحو

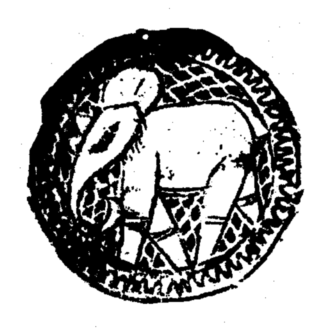


( شكل ٢٥٨ ) شباك قلة من مصر وعليه عبارة « عمل عابد »

ماعرف الغربيون منذ العصور القديمة فيمايسمونه بالفرنسية bibelot . وطبيعى أن هذا زعم باطل ، لأن الألطاف والتحف كانت معروفة عند المسلمين منذ العصور الوسطى ، كما يظهر من وجودها فى الرفوف والخزانات المعدة لها فى جدران القاعات التى نرى رسمها فى المخطوطات والصور الإيرانية والهندية والتركية . وفضلا عن ذلك فقد عرف الفنانون فى الإسلام الفن للفن . وإلا فما بالهم يعنون فى بعض التحف برسوم وزخارف لا تبدو للعين ولا حرج عليهم إذا تركوا المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفيه ؟ وما بالهم ينتجون تحفا لا نستطيع أن نجد لها أى فائدة مادية ولا يمكن إلا أن تكون للزينة ؟

والمعروف أن القلل آنية من الفخار ، تكون فى معظم الأحيان غير مطلية بالدهان وتستخدم لحفظ مياه الشرب وتبريدها فى الأقطار الشرقية ولا سيما مصر ، وقد تكون فى النادر مغطاة بطلاء زجاجى يحفظ للماء درجة حرارته الطبيعية وتستعمل حينئذ للشرب فى الشتاء . والمعروف أن بين بدن القلة ورقبتها أو فى الرقبة نفسها شباكا ذا فتحات صغيرة ، لعل المقصود بها حفظ الماء من الحشرات والأقذار ، فضلا عن تنظيم تدفقه عند الشرب . كل ذلك لا يزال باقيا فى مصر حتى اليوم ، ولكننا لا نرى اليوم أن لفتحات تلك الشبابيك أشكالا منتظمة أو زخارف متقنة . أما فى العصور الوسطى فقد أصاب الخزفيون المصريون توفيقا عظيما فى زخرفتها بالكتاب والرسوم الآدمية ورسوم الحيوان والأسماك والطيور ، فضلا عن الأشكال الهندسية المختلفة . ومن العجيب أن يعنى بزخرفة شبابيك القلل إلى هذا الحد ، بينما تبقى معظم القلل نفسها بغير طلاء أو رسوم زخرفية ؛ وفى اعتقادنا أن سبب ذلك هو





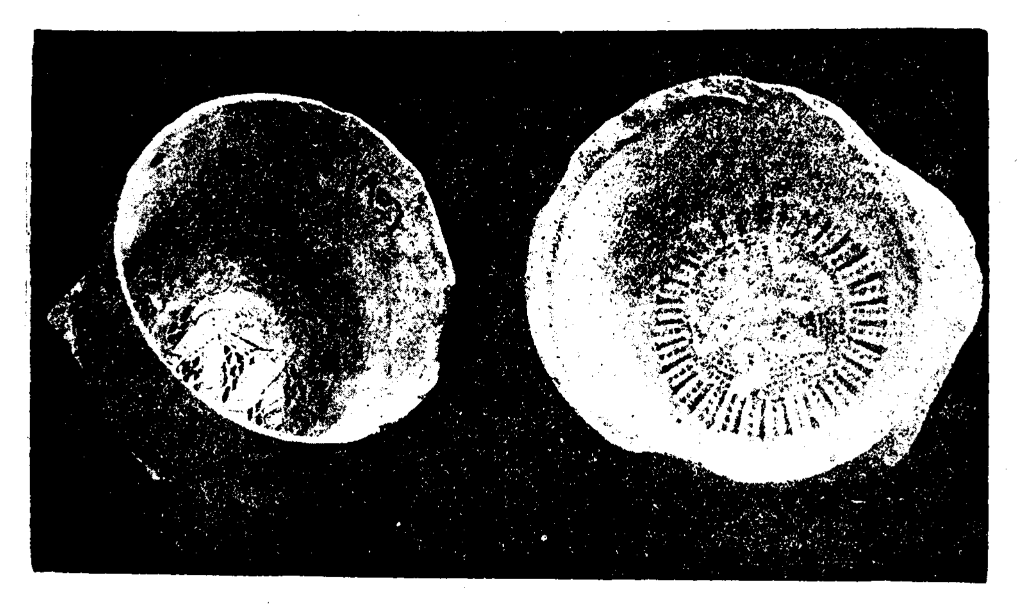
( شكل ٢٥٩ ) شباكى قلة فيهما زخارف حيوانية وقد يرجعان إلى العصر الفاطمى . محفوظان فى دار الآثار العربيـــة بالقــاهرة

عظم المساحة المطلوب تغطيتها بالرسوم إذا أراد الصانع زخرفة بدن القلة بتمامه ، وقد يكون ذلك سببا فى رفع نفقة الإنتاج وارتفاع ثمن القلة . فالاقتصار على زخرفة شباك القلة يحقق الغاية الاقتصادية ولا يضيع على الصانع فرصة إظهار ما يفخر به من دقة ومهارة وذوق فنى .

وقد لوحظ مما نعرفه حتى الآن أن زخرفة شبابيك القلل لم تزدهر فى سائر الأقاليم الإسلامية مثل ازدهارها فى مصر . وفى القاهرة مجموعتان كبيرتان من هذه الشبابيك الأولى فى دار الآثار العربية والثانية عند كامل غالب باشا .

وتقوم الزخرفة فى شبابيك القلل على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية ، ولذا فإنها تشبه المخرّمات ( الدانتلة ) إلى حد كبير ، ففى الحالتين لا يستعين الفنان بالتلوين ولا بالبروز والتجسيم ؛ وفى المخرمات نرى الفراغ بين الخيوط ، أما فى شباك القلة فإن الفراغ ناشىء من الأجزاء المحفورة أو المنزوعة ليمر منها الماء ، بينما تبقى أجزاء ، هى التى تقابل الخيوط فى المخرمات .

وعلى بعض شبابيك القلل عبارات ولـكنها ، فى معظم الأحيان ، ليست عنصرا زخرفيا بمعنى الـكلمة ، لأنها بخط لا أناقة فيه . وأكبر الظن أنها عبارات دعائية أو حكم مأثورة . ومن المعروف منها فى مجموعة دار الآثار العربيـــة : « من صبر قدر » و « من اتقا فاز » و «دمت سعيداً بهم» و « عف تعاف » و « اقنع تعز » . وفى دار الآثار قطعة عليها إمضاء صانعها فى عبارة موجزة : « عمل عابد » ( شكل ٢٥٨ ) ، كما أن فيها بعض قطع عليها كتابة بخط كوفى فى أسلوب زخرفى جميل . أما رسوم الحيوان والطيور والأسماك فى تلك الشبابيك ،



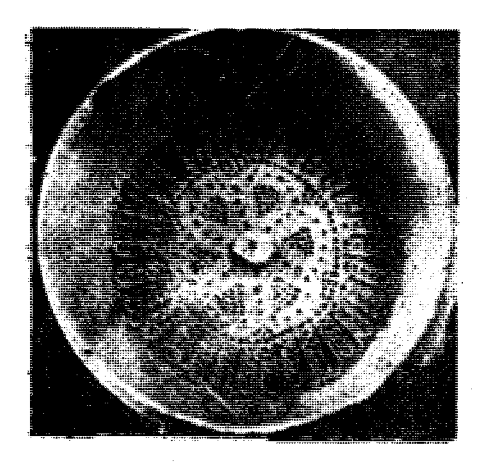
(شكل ٢٦٠) شباكى قلة فيهما زخارف حيوانية . وقد يرجعان إلى العصر الفاطمى . محفوظان بدار الآثار العربيـــة فى القاهرة

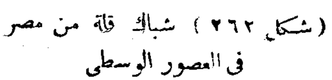
فعلى جانب من الجودة ودقة الملاحظة ( شكلى ٢٥٩ و ٢٦٠ ) . ولـكن بعضها أصاب الفنان فيه غاية التوفيق فى الإبداع الزخرفى وفى التعبير عن الحركة . ومن أمثلة ذلك شباك مشهور ومحفوظ فى دار الآثار العربية . وقوام زخرفته رسم طاووس ملتفت إلى اليمين (شكل ٢٦١ ) ولعله يرجع إلى العصر الفاطمى أو عصر الأيوبيين . أما الرسوم الآدمية فمعظمها بدائى وكاريكاتورى المظهر ، ومن أمثلة ذلك رسم شخص ممدود الأنف وجالس القرفصاء ورسم آخر لرأس آدمى أصلع ، لصاحبه شارب ولحية طويلة ولـكن له جسم طائر يمتد ذيله على هيئة حية تنتهى برأس حيوان . ولـكن أبدع الزخارف فى شبابيك القلل هى الرسوم الهندسية المؤلفة من وحدات زخرفية مختلفة ( شكل ٢٦٢ ) ، أساسها نقط أو خطوط منحنية أو جدائل أو أشكال هندسية من مثلثات ومربعات ومعينات ومستطيلات ودوائر ونجوم . ويتجلى فى هـذه الأشرطة والعصابات والمناطق الزخرفية مبادىء الزخرفة المعروفة كالتكرار والتماثل والتشعع والتنوع ، فضلا عن إحكام تنظيم المساحات الواقعة بين الوحدات الزخرفية . ولا غرو فقد وفق الفنانون فى الإسلام إلى الإبداع والابتكار فى الرسوم الهندسية مما يخفف ما قد يتطرق إلى النفس من ملل عند رؤية الرسوم الهندسية المجردة .

وأكبر الظن أن صناع الفخار فى العصور الوسطى كانوا يصنعون شبابيك القلل بالطرق



(شكل ٢٦١) شباك قلة من مصر ولعله من العصر الفاطمى





(شكل ٢٦٢) شباك قلة من مصر فى العصور الوسطى

التى لا يزال زملاؤهم يتبعونها اليوم . وبيان ذلك أن الصانع يشكل بدن القلة على دولاب بسيط ويترك جزءها العلوى غير تام ، ثم يشكل — على الدولاب نفسه — الرقبة وفى أسفلها قرص يثقبه بآلات صغيرة من الصلب أو الخشب ، مكوناً عليه الرسم المطلوب ويمر بعد ذلك على أسفل القرص بآلة قاطعة تزيل العجين الناتج من الثقب ؛ ثم يستخدم الصانع دولابه ثانية فى وصل الرقبة بالبدن . ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقوبة شباك القلة المطلوب .

وليس من السهل تأريخ شبابيك القلل المحفوظة فى المتاحف والمجموعات الأثرية لأنها من منتجات الفن الشعبى الذى لم يتطور كثيراً بمرور الزمن . ومن المحتمل أنها لم تكن تصنع فى الفسطاط فحسب ، بل كانت ترد فى المراكب النيلية من الأقاليم المصرية المختلفة ، وكان لصانعيها أساليب فنية امتدت عدة قرون ، ولم تكن وثيقة الصلة بسائر الأساليب الفنية التى ازدهرت بمدينة الفسطاط فى زخرفة الخزف والخشب والمنسوجات والزجاج وما إلى ذلك من التحف . ومن المحتمل كذلك أن كل مركز من مراكز صناعتها كان له طراز خاص يناسب ميول صناعه ومهارتهم الفنية .

وقد عنى بدراسة شبابيك القلل الأستاذ پيير أولمر P. Olmer وكتب عنها مؤلفا طبعته دار الآثار العربية سنة ١٩٣٢ . وقد حاول فيه أن يقسمها إلى موضوعات بحسب دقة رسومها ونوع صناعتها ، ورأى أن ينسب السيط وغير المنظم منها إلى العصر الطولونى ، وأن ينسب إلى العصر الفاطمى ما امتاز برسوم الحيوانات والطيور ولا سيما إذا لم تكن عليه كتابة بالخط النسخى تجعل الأولى نسبته إلى عصر الأيوبيين ، كما أنه نسب إلى عصر المماليك مجموعة تمتاز

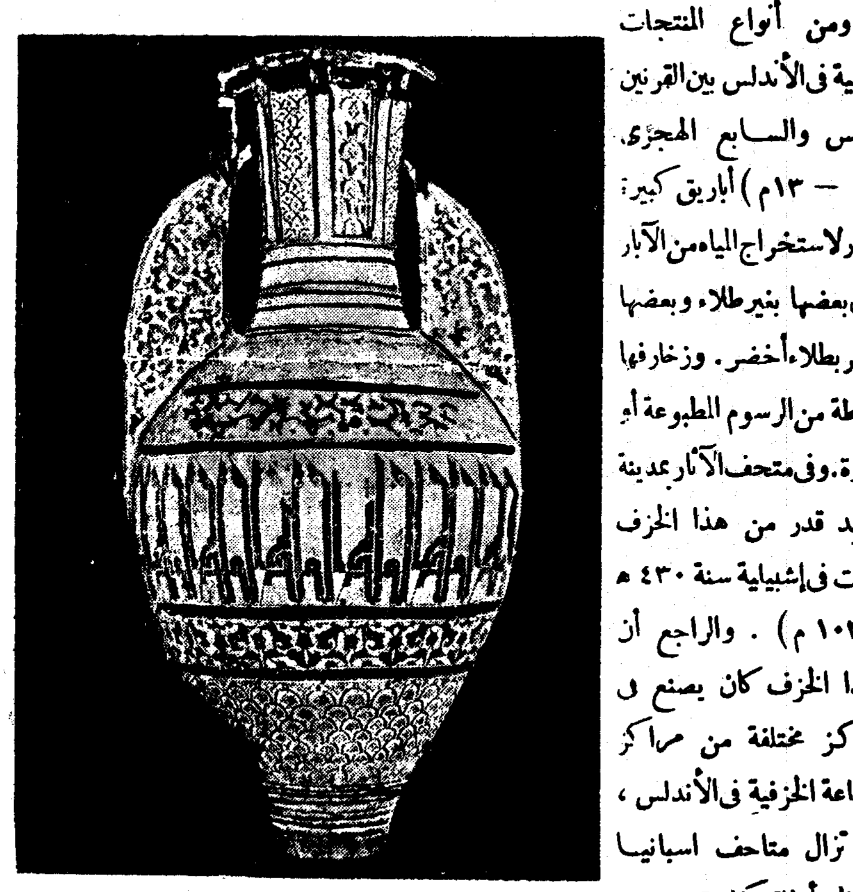
رسومها الهندسية الدقيقة وبرسوم بعض الشارات أو الرنوك التى نعرفها على سائر التحف المملوكية . وظن الأستاذ أولمير أنه يستطيع الوصول إلى تأريخ بعض شبابيك القلل بواسطة الموازنة بين رسومها ورسوم سائر التحف الممكن معرفة تاريخها ، ولكنا نظن أنه بالغ فى تقدير النتائج العلمية التى تؤدى إليها هذه الطريقة ؛ لأن شبابيك القلل ميدان قائم بذاته وهو شعبى قبل كل شىء . ولعل الفرق بين زخارفها راجع إلى مكان صنعها وإلى حذق صانعيها وإلى الطبقة الاجتماعية المصنوعة لها ، أكثر من رجوعه إلى اختلاف العصور . وصفوة القول أن مبالغته هذه لا تحملنا على مخالفته فى نسبة بعض شبابيك القلل إلى العصر المملوكى ، لأن عليها رسوم رنوك أو نسبة البعض الآخر إلى العصر الفاطمى ، لأن رسومها تشبه رسوم الحيوانات والطيور التى نراها على سائر التحف الفاطمية أو لأنها فى قطع عليها طلاء من البريق المعدنى الذى امتاز به العصر الفاطمى غير أننا لا نرى بعيد الاحتمال أن يعنى فخاريون فى العصر المملوكى بزخرفة شبابيك القلل الغالية برسوم حيوانات دقيقة ، كما نرجح أن شبابيك القلل الرخيصة فى العصر المملوكى مثلا كانت تزخرف برسوم بسيطة حملت الأستاذ أولمير على نسبتها إلى فجر الإسلام فى مصر .

**الخزف فى الطراز المغربى**

كانت الصدارة للأندلس فى إنتاج الخزف فى غربى العالم الإسلامى ، فقد كانت سائر بلاد المغرب تستورد منها أنواع الخزف الجميل ، أما ما كان ينتجه الخزفيون فى الجزائر ومراكش فكان خزفا شعبيا للاستعمال العادى .

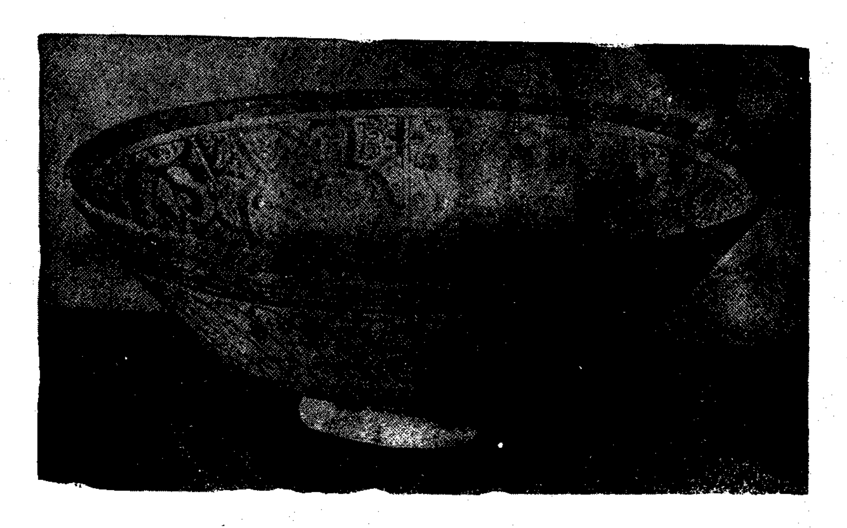
وقد عثر فى مدينة الزهراء ، على مقربة من قرطبة ، وفى قصر الحمراء بغرناطة على قطع خزفية تشهد بأن صناعة الخزف فى الأندلس كانت فيما بين القرنين الرابع والثامن الهجرى (١٠ — ١٤ م) على اتصال وثيق بالمنتجات الخزفية فى شرق العالم الإسلامى . ويظهر من زخارف الخزف الأندلسى فى تلك الفترة الطويلة أنه احتفظ بطابع خاص دون أن يبعد كثيرا عن الموضوعات الزخرفية التى عرفناها فى إيران والعراق ومصر . وهكذا نرى بين زخارفه رسوم الطيور والحيوانات والرسوم النباتية والهندسية منقوشة باللون الأخضر أو البنى أو الأزرق ، ولكن الرسوم الهندسية ورسوم الجدائل والضفائر هى التى تغلب على هذا الخزف . وقد عثر فى مدينة الزهراء على خزف ذى بريق معدنى عليه رسوم حيوانات وطيور ويرجع إلى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) ومن المحتمل أن يكون بعضه مجلوبا من العراق أو مصر . وهو قريب من الخزف العباسى ذى البريق المعدنى .

ومن أنواع المنتجات الخزفية فى الأندلس بين القرنين الخامس والسابع الهجرى (١١ — ١٣م) أباريق كبيرة وقدور لاستخراج المياه من الآبار وكان بعضها بغير طلاء وبعضها الآخر بطلاء أخضر. وزخارفها أشرطة من الرسوم المطبوعة أو البارزة. وفى متحف الآثار بمدينة مدريد قدر من هذا الخزف صنعت فى إشبيلية سنة ٤٣٠ هـ (١٠٣٩ م) . والراجح أن هذا الخزف كان يصنع فى مراكز مختلفة من مراكز الصناعة الخزفية فى الأندلس ، ولا تزال متاحف اسبانيا تحتفظ بأمثلة كثيرة منه .



( شكل ٢٦٣ ) قدر من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة ملقة فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ومحفوظة فى متحف بلرمو

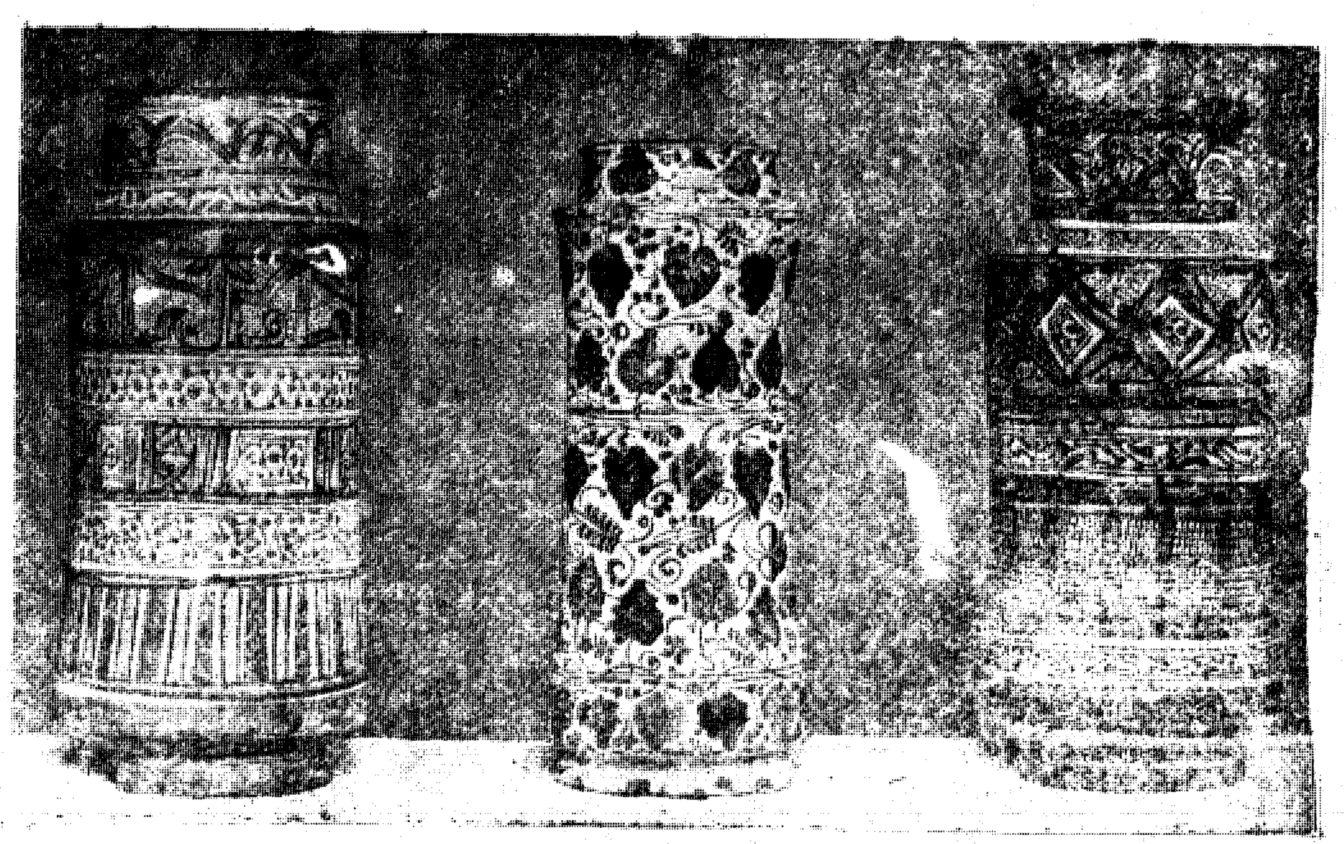
وقد ذاعت شهرة ملقة وغرناطة خلال القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ — ١٥ م) فى إنتاج صحون وقدور وبلاطات من الخزف ذى البريق المعدنى ذى اللون الذهبى أو اللونين الأزرق والذهبى . ومن أبدع هذه التحف الخزفية القدور التى تعرف باسم « قدور قصر الحمراء » وتنسب إلى القرن الثامن . والراجح أن ما كان منها ذهبى اللون صنع فى ملقة أما ما ظهر فيه اللونان الذهبى والأزرق فمن صناعة غرناطة . وعجينة هذه القدور تميل إلى الصفرة وعليها قشرة بيضاء وفوق القشرة زخارف بالبريق المعدنى فيها كتابات كوفية ونسخية وفروع نباتية ( شكل ٢٦٣ ) ، كما أننا نجد بينها أحيانا شارات ملوك غرناطة ، فضلا عن رسوم حيوانات محوّرة عن الطبيعة . وقد أقبل القوم على تقليد تلك القدور فى القرن الماضى وتسرّبت بعض القدور المقلدة إلى عدد من المتاحف والمجموعات



(شكل ٢٦٤) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة ملقة فى الأندلس . من القرن ٧ — ٨ هـ (١٣ — ١٤ م) ، وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

الخاصة . ومن منتجات ملقة صحون من الخزف ذى البريق المعدنى ، قوام زخارفها مناطق فيها رسوم نباتية متنوعة (شكل ٢٦٤) .

ومن المراكز الفنية التى ذاعت شهرتها فى إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى قرية منيشة Manises من أعمال بلنسية . وقد ازدهرت فيها هذه الصناعة فيما بين القرنين الثامن والعاشر بعد الهجرة (١٤ — ١٦) . وكانت لها السيادة فى هذا الميدان عندما انسحبت منه ملقة فى القرن التاسع . ومعظم الأوانى التى أخرجتها مصانع منيشة كانت من الصحون والقدور وآنية الأدوية المعروفة باسم البارلو . وكان بعضها يزين بزخارف بالبريق المعدنى الذهبى والأزرق قوامها رسوم محتفظة بالطابع الإسلامى وبينها حروف كوفية وفروع نباتية ومراكب شراعية بينما كانت زخارف البعض الآخر تضم عناقيد عنب وزهورا عليها الطابع القوطى (شكل ٢٦٥) أو تشمل كتابات بالحروف القوطية (شكل ٢٦٦) أو شارات الأمرات المسيحية المصنوعة لها التحف (شكل ٢٦٨) . وقد ظلت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى منيشة تتطور وتجدد فى الزخارف التى تستعملها إلى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) ، وكانت تحتفظ حتى آخر عهدها بشىء من الطابع المغربى على الرغم من أنها انتقلت إلى أيدى المسيحيين فى القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . أما بعد القرن الحادى عشر فقد كان الصناع فيها يقفون عند إنتاج نوع من الخزف المادى ذى طابع ريفى ولون أحمر نحاسى



( شكل ٢٦٥ ) آنية من الخزف ذى البريق المعدنى ، من صناعة مدينة Manises من أعمال بلنسية بالأندلس .
فى القرن الثامن أو التاسع بعد الهجرة ( ١٤ — ١٥ م)



( شكل ٢٦٦ ) صحن من الخزف من صناعة منيشة Manises من أعمال بلنسية فى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م )



(شكل ٢٦٧ ) صحن من الخزف المتعدد الألوان ، من صناعة پاترنا من أعمال بلنسية بالأندلس فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م )

ثم عمدوا إلى تقليد المنتجات القديمة التى كانت تخرجها مدينتهم فى القرون السابقة ولكنهم لم يوفقوا فى تقليدها توفيقا كبيرا .

وقد ازدهر فى الأندلس مركز آخر من مراكز الصناعة الخزفية فى قرية باترنا من أعمال بلنسية . وكانت تنتج فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة ( ١٣ — ١٤ م ) أنواعا مختلفة من الخزف . والواقع أن بلنسية سقطت فى يد المسيحيين منذ عام ٦٣٦ هـ ( ١٢٣٨ م ) ولكن الصناعات والفنون فيها ظلت بعد ذلك فى يد المسلمين مدة طويلة . وامتازت باترنا بانتاج خزف ذى زخارف منقوشة باللون الأخضر أو البنى أو البنفسجى على أرضية



(شكل ٢٦٨ ) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى الأحمر والأزرق ، محفوظ فى المتحف البريطانى . صنع فى بلنسية فى نهاية القرن ٩ هـ ( ١٥ م ) وعليه شارة أسرة Degli Agli من نبلاء مدينة فلورنسة

بيضاء . أما زخارف هذا الخزف فقوامها رسوم طيور وحيوانات محوّرة عن الطبيعة وموزعة على باطن الآنيــة كلها ( شكل ٢٦٨ ) . بل إن بعض الأوانى التى أخرجتها باترنا من هذا النوع كانت تضم رسوما آدمية عليها الطابع الشرقى ، كما نرى فى صحن محفوظ فى متحف اللوفر ، قوام زخرفته شجرة يحف بها من الجانبين رسم سيدة فى جانب الإناء ، ويفصل السيدتان عن الشجرة رسم حيتين ووريقات نخيلية . والحق أن هــذا النوع من الخزف لا يعرف فى سائر الأقاليم الإســلامية وإنما يشبه الخزف الذى كانت تنتجه إيطاليا فى العصر نفسه وينسب إلى أورفيتو .

## الخزف فى الطراز العثمانى

لسنا نعرف شيئا كثيرا عن صناعة الخزف فى آسيا الصغرى فى العصر السلجوقى ولـكن بلاطات القاشانى المستعملة فى عمائر قونية تشهد بأن تلك الصناعة كانت متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية ، والحق أن معظم زخارفها هندسية ، بحتة قوامها كتابات كوفية وأشرطة من الرسوم المجدولة . والمعروف أن فنانين كثيرين ممن اشتغلوا فى هذه الصناعة كانوا من الخزفيين الإيرانيين . وقد عثر فى آسيا الصغرى على خزف بغير طلاء يرجع إلى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ويشبه بعض الخزف الذى كان يصنع ببلاد الجزيرة فى ذلك العصر .

وكانت مدينة بروسة عاصمة لدولة آل عثمان فى الجزء الأكبر من القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) وأصبحت مركزاً عظيما من مراكز الصناعة الخزفية . وامتازت بإنتاج بلاطات من القاشانى لتغطية الجدران ، مستطيلة أو مسدّسة ومدهونة بالمينا المتعددة الألوان أو مزينة بالنقوش المرسومة تحت الدهان . ومن أبدع ما وصل إلينا من هــذه البلاطات ما نراه فى الجامع الأخضر بمدينة بروسة وقد تم تشييده سنة ٨٢٦ هـ ( ١٤٢٣م ) وفى ضريح السلطان محمد الأول فى المدينة نفسها ويرجع إلى سنة ٨٢٤ هـ ( ١٤٢١ م ) . وفى قاشانى المحراب بالجامع الأخضر زخارف من الزهور والفروع النباتية يتجلى فيها التأثر بالأساليب الفنية فى الشرق الأقصى ، وفى هذا المحراب كتابة تشير إلى أنه من صناعة فنانين من تبريز . وقد أدخل الخزفيون الإيرانيون فى آسيا الصغرى صناعة الخزف البيضاء والزرقاء تحت الدهان ومن أبدع بلاطات القاشانى من هذا النوع ما نراه فى جامع السلطان مراد فى مدينة أدرنة .

ومن أنواع الخزف العثمانى نوع ينسبه بعض مؤرخى الفنون الإسلامية إلى كوتاهية ، ويضم صحونا ومشكايات وأوانى أخرى . وزخارفه فروع نباتية وكتابات وزهور مرسومة باللون الأزرق أو الأخضر على أرضية بيضاء . ويرجع هذا الخزف إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) .





(شكل ٢٦٩) صحنان من الخزف المصنوع فى آسيا الصغرى والذى ينسب خطأً إلى رودس . من القرن ١٠ هـ (١٦ م) وهما محفوظان فى دار الآثار العربيـــة بالقاهرة

والتحف الكاملة منه نادرة وتمتاز بدقة زخارفها وجمال ألوانها الهادئة . ومن أبدع هذه التحف الكاملة مشكاة محفوظة فى متحف اللوفر بباريس ، قوام زخرفتها كتابة بخط النسخ وفروع نباتية ملتوية وزهور وزخارف عربية ( ارابسك ) .

ولا ريب فى أن أعظم مراكز الصناعة الخزفية العثمانية هى مدينة إزنيق ( اسنيك ) فى آسيا الصغرى . وقد بلغت أوج ازدهارها فى هذا الميدان فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) وأخرجت فى النصف الثانى من القرن العاشر وفى النصف الأول من القرن الحادى عشر تحفا خزفية لا تدانيها تحف أخرى فى تاريخ الخزف العثمانى . وقد صنع فى مدينة إزنيق الخزف العثمانى الذى ظل حينا من الزمن ينسب خطأً إلى « رودس » والتى لا يزال يُنسب إليها فى سوق العاديات . ولعل سبب هذا الخطأ أن الخزف الموجود من هذا النوع فى متحف كلونى بباريس كان قد أخذ من مدينة رودس ، فنسبوه إليها ، مع أن وجوده فيها فى العصر الحديث لا يشهد بأنه من منتجاتها . بل إن مدينة إزنيق قد تكون أيضا مهد الخزف العثمانى الذى ينسبونه خطأً إلى دمشق .

أما خزف إزنيق المنسوب إلى رودس فقد صنعت منه صحون وقدور وأباريق وأكواب ودوارق ومشكايات . وعجينته بيضاء هشة ، حددت فوقها الزخارف بخطوط سوداء وكانت الألوان توزع فيها وتترك الأرضية بيضاء أو يحدث العكس فتوزع الألوان فى الأرضية وتترك الرسوم بيضاء ، ثم يطلى الإناء بدهان شفاف . وتعرف القطع المتأخرة بأن بياض أرضيتها غير ناصع وعجينتها غير ناعمة ورسومها ليست محدودة تماما بل تختلط ألوان بعضها بألوان البعض الآخر وبأن فى دهانها شقوقا . ويستعمل فى زخرفة هذا الخزف اللون الأزرق والأخضر والفيروزى والزيتونى والأسود ولكنه يمتاز بلون أحمر يشبه لون الطماطم ، يبرز قليلا عن سطح الإناء ، لأن قوامه صلصال غنى بأكسيد الحديد يبقيه كالعجينة ويمنع ذوبانه فى الماء . أما زخارف هذا الخزف فأهمها الزهور الطبيعية ولاسيما الورد وزهر السنبل والسوسن المعمم tulip والقرنفل والسوسن البرى والخزامى hyacinth ( شكل ٢٦٩ ) ومنها الحيوانات والطيور ( شكلى ٢٧٠ و ٢٧١ ) والسفن الشراعية ( شكل ٢٧٢ ) ومن بينها زخرفة تشبه قشر السمك وأخرى تتألف من خطوط تلتوى فتشبه شكل القواقع ( شكلى ٢٦٩ و ٢٧١ ) . وقد أخرجت مصانع إزنيق بلاطات من هذا الخزف كسيت بها جدران كثير من مساجد اسطنبول وغيرها من المدن التركية ( شكل ٢٧٣ ) .

ولا شك فى أن مدينة إزنيق كانت المركز الرئيسى لإنتاج هذا الخزف العثمانى ؛ ولكن المعروف من منتجاته كثير جداً حتى ليمكن القول بأن صناعته انتشرت فى بعض المراكز



(شكل ٢٧٠) قنينة من الخزف محفوظة بالمتحف البريطانى من صناعة آسيا الصغرى فى القرن ١٠ هـ (١٦ م)

الأخرى لصناعة الخزف فى آسيا الصغرى منذ القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) . والملاحظ أن منتجات القرن العاشر الهجرى أكثر إتقانا وأن زخارفها النباتية أقرب إلى الطبيعة من منتجات القرن التالى . وتذكر بعض المصادر التاريخية أن مدينة إزنيق كان بها فى بداية القرن الحادى عشر الهجرى نحو ثلاثمائة مصنع للخزف بينما لم يبق بها فى نهاية هذا القرن أكثر من تسعة مصانع . وطبيعى أن ذلك الاضمحلال وثيق الصلة بالتأخر السياسى والاقتصادى الذى أصاب الامبراطورية العثمانية .

أما الخزف العثمانى الذى ينسب إلى دمشق فلا يختلف كثيرة عن الخزف المصنوع فى إزنيق والمنسوب إلى رودس ؛ فهما سواء فى العجينة الهشة التى يصنعان منها وفى القشرة الناصعة البياض التى تكسى بها العجينة وفى معظم الرسوم التى تحدد بخطوط سوداء وترسم تحت دهان زجاجى شفاف .



(شكل ٢٧١) صحن من الخزف من صناعة إزنيق بآسيا الصغرى فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م)

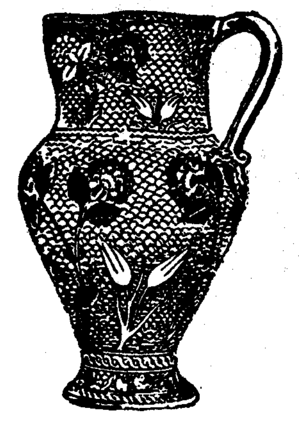
ولكنهما يختلفان فى أن النوع المنسوب إلى رودس يمتاز بوجود اللون الأحمر البندورى بين ألوانه التى ذكرناها ، بينما يمتاز النوع المنسوب إلى دمشق بوجود لون بنفسجى إلى جانب الألوان المشتركة بين النوعين وهى الأزرق والأخضر والزيتونى . والزخارف فى النوعين متشابهة غير أن الخزفيين كانوا يقبلون فى النوع المنسوب إلى دمشق على رسوم المراوح النخيلية وشجر السرو وعلى نوع من الأوراق الطويلة المسننة يشبه سعف النخل ؛ ولكنهم كانوا يستعملون ، فضلا عن هذا كله ، رسوم الزهور الطبيعية كالورد والقرنفل والسوسن ، ورسوم أنواع من الثمار والفاكهة كالعنب والرمان



(شكل ٢٧٣) ألواح من القاشانى ذى النقوش المتعددة الألوان. محفوظة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس . ومن صناعة آسيا الصغرى فى القرن ١٠ هـ (١٦ م)



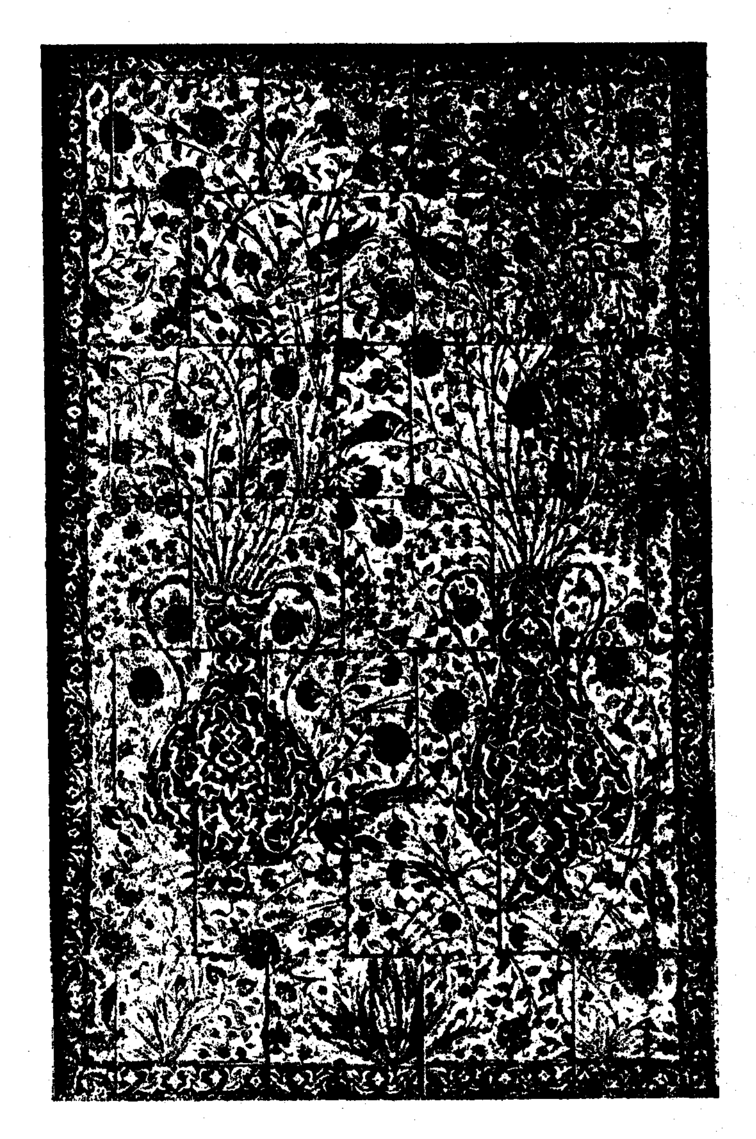
(شكل ٢٧٢) إبريق من الخزف ، من صناعة إزنيق بآسيا الصغرى فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م )



( شكل ٢٧٤ ) إبريق من الخزف المنقوش محفوظ بمتحف أشمولى فى أكسفورد. من النوع المنسوب إلى دمشق فى القرن ١٠ هـ ( ١٦ م )

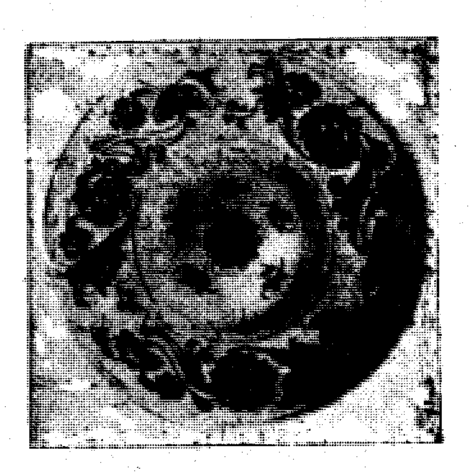
والخرشوف ، ورسوم السحب الصينية وقشر السمك . واستعملوا الكتابات فى المشكايات المصنوعة من هذا الخزف ، كما استعملوا رسوم الآنية التى تخرج منها باقات الزهور ( شكل ٢٧٥ ) . والملاحظ فى زخارف الخزف المنسوب إلى دمشق أنها بوجه عام أكثر إتقانا وأناقة من زخارف النوع الأول . وقد ذكرنا أن النوعين كانا يصنعان فى آسيا الصغرى ولا سيا إزنيق ، وأن نسبة النوع الثانى إلى دمشق أمر لا يمكن الجزم بصحته ، ولكننا مع ذلك لا نقطع بأن مثل هذا الخزف لم يكن يصنع فى دمشق كما كان يصنع فى غيرها من مراكز صناعة الخزف فى الدولة العثمانية ، ولا سيا أن صناعة الخزف كانت زاهرة فى الشام منذ قرون طويلة .

واشتهرت كوتاهية فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) بصناعة الأوانى الخزفية



( شكل ٢٧٥ ) لوح من تربيعات القاشانى ذى الزخارف المنقوشة بالألوان المختلفة . محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس . من النوع المنسوب إلى دمشق فى القرن ١٠ هـ ( ١٦ م )

الصغيرة من أكواب وأباريق وكؤوس وصحون وفناجين وعلب وزهريات وزمزميات ومحابر . (الأشكال ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ) . وقوام زخرفتها زهور ونباتات ورسوم حيوانات وطيور بألوان متعددة أهمها الأزرق والأحمر والأخضر والبنفسجى فضلا عن اللون الأصفر الذى امتازت به على سائر الخزف العثمانى . وقد نجد فى زخارف بعض هذه القطع رسوما



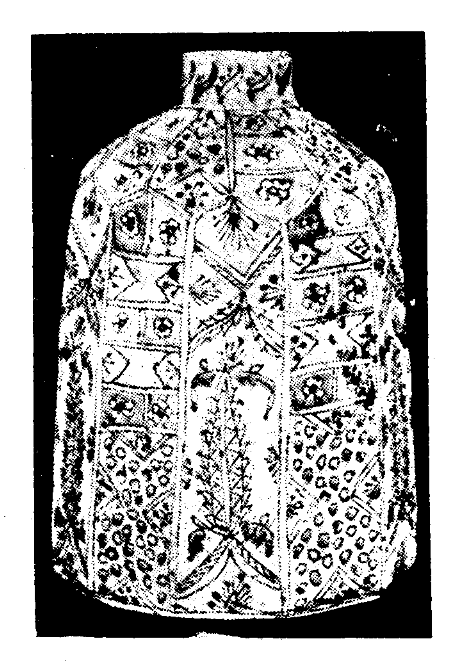
( شكل ٢٧٦ ) صحن خزفى من صناعة كوتاهية فى القرن ١٢ هـ (١٨ م) محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢٧٧) إناء خزفى ذو غطاء من صناعة كوتاهية فى القرن ١٢هـ (١٨ م) . محفوظ فى دارالآثار العربية بالقاهرة



( شكل ٢٧٨ )إبريق خزفى من صناعة كوتاهية فى القرن ١٢ هـ (١٨م) . محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة



( شكل ٢٧٩ ) إناء من صناعة كوتاهية فى القرن ١٢ هـ (١٨م) محفوظ فى المتحف البريطانى

آدمية ، كما هى الحال فى قطعة كانت بمجموعة كليكيان وترجع إلى بداية القرن الماضى وقد نرى على بعضها كتابات أرمنية ورسوما آدمية من موضوعات مسيحية ومن المحتمل أن مثل هذه القطع كان ينتجها صناع من الأرمن المقيمين فى كوتاهية ، ومن المنتجات الخزفية فى كوتاهية تحف صغيرة من خزف ذى لون واحد أو من خزف أبيض وأزرق . وقد أقبل صناع هذه المدينة فى القرن الماضى وفى بداية القرن الحالى على تقليد بعض أنواع الخزف الإيرانى الصفوى فضلا عن الخزف التركى الذى كان يصنع فى آسيا الصغرى فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) واستعمل كثير من الهواة هذا الخزف وأقبلوا على تغطية جدران بيوتهم بالقاشانى الذى أخرجته مصانع هذه المدينة .

وينسب إلى مدينة جنك قلعة على ساحل الدردنيل نوع من الخزف ذى العجينة الحمراء والألوان الهادئة والموضوعات الزخرفية البسيطة ، وإن كان بعض هذه الموضوعات متأثرا بالزخارف الأوربية . ولكن هذا الخزف شعبى وليست له قيمة فنية كبيرة .

## المنســـوجات

لا غرابة فى أن كان إنتاج الأقمشة الجميلة من أهم مميزات الفنون الإسلامية ، فإن مصر وإيران ، وهما أهم الأقاليم التى قام على أكتافها الفن فى العالم الإسلامى ، كانت لهما منذ قديم الزمان شهرة واسعة فى إنتاج المنسوجات ، فضلا عن أن الأقاليم البيزنطية فى الشام وآسيا الصغرى كانت تضم قبل الإسلام مراكز هامة لنسج الأقمشة الحريرية الممتازة وزخرفتها بالرسوم الجميلة . أما مصر فقد كانت صناعة النسج زاهرة فيها منذ عصر الفراعنة ، ثم سارت فى سبيل التقدم حتى جاء العصر القبطى ، فتأثرت فى زخارف المنسوجات بتيارين من الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية . ثم فتح العرب مصر واعتمدوا فى أول الأمر على الصناع والفنانين الوطنيين وظهر فى صناعة النسج الإسلامية فى مصر تطور منتظم ، بدأ بالاستغناء شيئاً فشيئاً عن الرسوم الآدمية التى كانت منتشرة جدا فى زخارف المنسوجات فى العصر القبطى . وأخذت الكتابة والزخرفة النباتية والهندسية ورسوم الطيور والحيوانات تسود فى زخرفة الأقمشة الإسلامية فى مصر .

وكذلك ذاعت شهرة المنسوجات الإيرانية منذ عصر هيرودوت وكان أهل روما يدفعون الأثمان الباهظة للحصول عليها ، وعلى المنسوجات المصرية . ثم أقبل أهل بيزنطية على تقليدها وبلغت صناعة النسج أوج عزها فى العصر الساسانى . وقد وصلت إلينا بعض قطع جميلة جدا من المنسوجات الحريرية الساسانية والزخارف فى أكثر هذه القطع مكونة من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان فى الصيد ، متقابلة أو متجاورة ، وفى ترتيب هندسى بديع ويفصلها فى معظم الأحيان رسم شجرة محوّرة عن الطبيعة ترمز إلى شجرة الحياة أو شجرة الخلد .

ولما انتشر الإسلام ، وانقضى دور الزهد والتقشف الذى ساد العالم الإسلامى فى بداية تاريخه بسبب كراهية الترف والملابس الحريرية ، لقيت صناعة النسج تشجيعا خاصا فى الأقاليم الإسلامية المختلفة ، ولا سيما بعد أن انتشرت عادة الخلفاء والأمراء فى مكافأة رجال الدولة بالخلع الثمينة والملابس الفاخرة .

وقد زاد نشاط التجارة فى الشرق الأدنى فى العصر الإسلامى ، وكانت المنسوجات النفيسة تصدر من مصر وإيران والشام إلى سائر الأقاليم الإسلامية ، وإلى أوربا والشرق

الأقصى . والواقع أن المسلمين أنشأوا عددا كبيرا من المصانع الجديدة للنسج فى الأقاليم التى ضموها إلى امبراطوريتهم ، حتى أصبحوا زعماء تجارة الحرير فى العالم خلال العصور الوسطى كما تدل على ذلك أسماء بعض أنواع الأقمشة التى لا تزال باقية إلى الآن والتى كان بعضها يستعمل فى العصور الوسطى ؛ فالمنسوجات التى كانت تسمى باللغات الأوروبية damasks قد اشتق اسمها من « دمشق » التى كانت مركز التجارة الإسلامية ، والتى كان الغربيون ينسبون إليها كثيرا من البضائع التى كانت تباع فيها أو تستورد منها ، مع أنها كانت فى الحقيقة تصنع فى أقاليم أخرى من العالم الإسلامى . وكلمة « موسلين » muslin نسبة إلى إلى الموصل التى كان الإيطاليون فى العصور الوسطى يستوردون منها الحريرية ويسمونه mussolina وكذلك الأقمشة التى كان الأوربيون يعرفونها باسم جرينادين grenadines اشتقت اسمها من Granada أو غرناطة . وهناك أسماء أخرى أوربية لأنواع من المنسوجات مشتقة من اللغتين العربية والفارسية .

وقد عرف العالم الإسلامى فى العصور الوسطى نظاما خاصا فى مصانع النسج ، فقد كانت هذه المصانع حكومية بحتة ، أو تحت رقابة حكومية شديدة . وقد وصلتنا قطع من المنسوجات المصنوعة فى المناسج الحكومية أو «الطراز» كما كانوا يسمونها . وكان هناك نوعان من مصانع النسج أو الطراز : الأول «طراز الخاصة» وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وحاشيته والثانى «طراز العامة» ، وكان أيضا تحت رقابة الحكومة ؛ ولكنه كان يشتغل لأفراد الشعب فضلا عن بلاط الخليفة ، إذا دعت الحال . ولفظ « طراز » مشتق من الكلمة الفارسية « ترازيدن » بمعنى التطريز والنسج . ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان أو الحاشية ، ولا سيما إذا كان فيها شىء من التطريز ، وعليها أشرطة من الكتابة فيها اسم الخليفة الذى نسجت فى عهده فضلا عن التاريخ وبعض العبارات الدعائية ، وغير ذلك مما سيأتى الحديث عنه . ثم اتسع معنى « الطراز » فى اللغتين العربية والفارسية حتى صار يطلق على المكان والمصنع الذى تنسج فيه مثل تلك الأقمشة . وهذا فضلا عن أن لفظ « طراز » يستعمل فى اللغة العربية بمعنى « نمط » ، للدلالة على الأسلوب الفنى فيقال مثلا « الطراز الأغريق » و « الطراز المملوكى » ونحو ذلك — والراجح أن احتكار الحكومات صناعة النسج لم يبدأ فى الإسلام فقد كان معروفا إلى حد ما فى مصر الفرعونية ، وفى إيران وفى بابل وأشور وبيزنطة . وعلى كل حال فإنه انتشر فى معظم الأقطار الإسلامية .

ومما كان يشجع صناعة النسج فى العصر الإسلامى أن الخلفاء والأمراء كانوا يتبارون

فى إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة الشريفة من المنسوجات النفيسة التى كانت العناية بنسجها عظيمة جدا .

ولم يكن غريبا أن يعنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة الثمينة تخليدا لذكراهم ، ووثيقة لمن خلعت عليهم إظهارا لرضاء الأمير ، أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى فى الدولة .

فكانت الكتابة على الأقمشة تشمل فى بعض الأحيان اسم الخليفة وألقابه وبعض عبارات الأدعية ، كما ذكرنا . وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التى فيها الطراز واسم الوزير ، وصاحب الخراج ، وناظر الطراز ، ومثل ذلك ما كتب على قطعة نسجت للخليفة الأمين وهى محفوظة الآن بدار الآثار العربية فى القاهرة ، ونص ما عليها من الكتابة : « باسم الله بركة من الله لعبد الله الأمين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعته فى طراز العامة بمصر على يدى الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين » .

## النسج فى مصر فى عصر الانتقال

المعروف أن الحكومة فى مصر كانت تراقب صناعة النسج الأهليه مراقبة دقيقة ، وكانت الأقمشة تختم بالخاتم الرسمى . ولم يكن يتولى البيع أوالتجارة إلا تجار تعينهم الحكومة ، وعليهم تقييد ما يبيعونه فى سجلات رسمية ، كما كان لف الأقمشة وحزمها وربطها وشحنها يقوم به عمال حكوميون ، يتناول كل منهم ضريبة معينة .

وكانت معظم المراكز الرئيسية للنسج فى مصر هى التى يكثر فيها الأقباط . وكان القطن والكتان ينسجان فى البلاد المصرية المختلفة ، ولا سيا فى الدلتا بمدينة تنيس والاسكندرية وشطا ودمياط ودبيق والفرما ، كما اشتهرت أيضا بنسجهما مدينة البهنسا فى مصر الوسطى . أما الأقمشة الحريرية فكانت تنسج فى الإسكندرية وفى دبيق . وكانت هنالك أيضا مصانع للنسج فى مدينتى أخميم وأسيوط اللتين كانتا مركزين عظيمين لصناعة النسج فى العصر القبطى ، وكثيرا ما صدرتا إلى بيزنطة وروما نفائس المنسوجات التى كانت تستعمل فى الكنائس والأديرة .

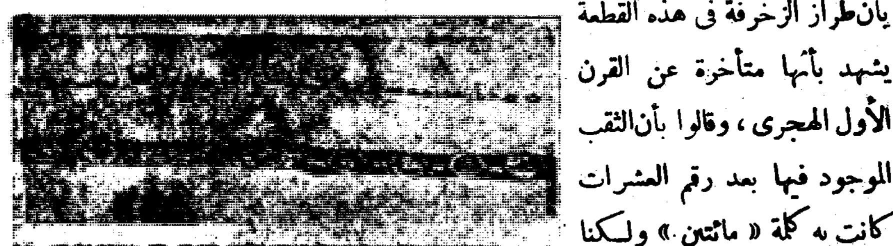
وقد ظلت الزخارف القبطية غالبة على المنسوجات المصرية فى القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة ، أى من القرن السابع إلى القرن العاشر الميلادى . وخير دليل على ذلك قطع المنسوجات التى عثر عليها فى بعض المدن بالوجه القبلى وفى الفسطاط . وهى من الصوف أو من



(شكل ٢٨٠) قطعة قماش من الصوف محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . من نسج مصر فى القرن الثالث الهجرى (٩ م)

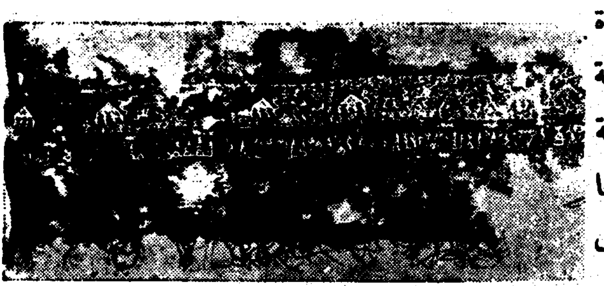
الكتان وزخارفها متعددة الألوان . وأكثرها رسوم طيور أو حيوان أو أشكال آدمية صغيرة فى جامات بيضية الشكل متعددة الأضلاع أو موزعة توزيعا غير منتظم . وفيها أشكال هندسية وخطوط متقاطعة ودوائر متماسة . وتظهر الكتابة العربية على المنسوجات منذ القرن الأول الهجرى (٧ م) . والملاحظ بوجه عام أن قوام التصميم فى الزخرفة كان شريطا أفقيا أو أشرطة أفقية من الرسوم توازيه أو توازيها أشرطة من الكتابة فى بعض الأحيان ، وإن كنا نرى فى بعض القطع زخارف فى تصميم رأسى (شكل ٢٨٠)

وفى دار الآثار العربية : أيضا قطعة من الكتان الأبيض (شكل ٢٨١) تشبه الأقمشة القبطية وعليها شريط من زخارف به حلقات فيها طيور تقليدية ومنسوج على هذه القطعة بالخط الكوفى البسيط سطر بالحرير الأحمر نصه : « هذه العمامة لسمويل ابن موسى عملت فى شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان وثمانين : » وقد شك بعض مؤرخى الفن الإسلامى . فى صحة هذا التاريخ محتجين بأن طراز الزخرفة فى هذه القطعة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجرى ، وقالوا بأن الثقب الموجود فيها بعد رقم العشرات كانت به كلمة « مائتين » ولكنا لا نؤيد هذا الرأى لأن الثقب لا يتسع لأربعة حروف . فضلا عن أنه ليس من المستحيل فى رأينا أن توجد مثل هذه الزخرفة فى القرن الأول .



(شكل ٢٨١) قطعة قماش من الكتان الأبيض محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . ومؤرخة من سنة ٨٨ هـ (٧٠٧ م)

وفى بعض المتاحف قطع من النسيج عليها زخارف تشبه الرسوم التى نعرفها فى الجص والخشب اللذين يرجعان إلى العصر الطولونى مما يرجح أن هذه القطع نسجت فى هذا العصر وفى دار الآثار العربية عدد من قطع النسيج بأسماء الأمراء الطولونيين . والمعروف أن الجزية التى كانت مصر ترسلها إلى الخليفة العباسى ثم الهدايا التى أرسلها ابن طولون إلى الخليفة المعتمد ، والتى أرسلها خمارويه من بعده إلى المعتضد كان فيها شىء كثير من المنسوجات



( شكل ٢٨٢ ) قطعة من الكتان والصوف محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . من نسج مصر فى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م )

النفيسة : ومن هذه القطع واحدة باسم الخليفة المعتمد تاريخها سنة ٢٧٨ ﻫ ( ٨٩١ م ) وتشبه قطعة أخرى باسم المعتمد أيضا وجدتها البعثة الألمانية فى سامرّا ، وهى محفوظة الآن بالقسم الإسلامى من متاحف برلين . وهناك قطعة أخرى باسم الخليفة المكتفى بالله والأمير الطولونى هارون بن خمارويه ، تاريخها سنة ٢٩١ ﻫ ( ٩٠٤م ) أى قبل سقوط الدولة الطولونية بعام واحد .

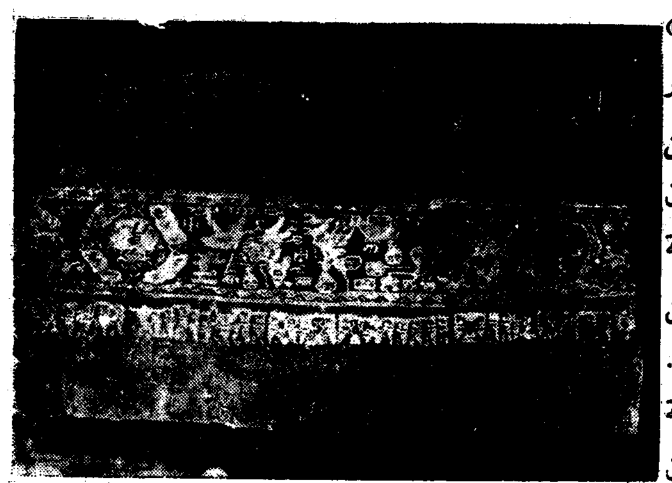
وظل الخلفاء العباسيون فى عهد الإخشيديين يستمدون من مصر أكثر ما يلزمهم من المنسوجات النفيسة المحلاّة بكتابات كوفية فيها العبارات والأدعية المعروفة . غير أن أسماء الوزراء لم تعد تظهر فى تلك الكتابات .

ومن المنسوجات التى تنسب إلى عصر الانتقال فى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة ( ٩ — ١٠ م ) مجموعة من القطع يرجح أنها من صناعة الفيوم . والمعروف أن إقليم الفيوم اشتهر فى تاريخ الفن الإسلامى ببعض منتجاته التى كانت بعيدة فى أغلب الأحيان عن الرقة ودقة الصناعة وجمالة الذوق . وبعض القطع فى هذه المجموعة منسوجة من الكتان ورسومها منسوجة بخيوط من الصوف ، وبعضها الآخر منسوجة رقعته ورسومه من الصوف .

أما الزخارف فقوامها رسوم آدمية ورسوم حيوانات وطيور وكلها ذات طابع بدائى ومحورة عن الطبيعة ، فضلا عن أن فى ألوانها تباينا ظاهرا . وفى بعض تلك القطع كتابة بخط كوفى ذى طابع خاص يمتاز بما فى قوائم حروفه من تدرج .

والذى يرجح نسبة هذه المجموعة إلى الفيوم هو ورود هذا الإقليم فى كتابة على قطعة منها محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٨٢) . وفى هذه القطعة شريط أحمر به جمال بيضاء وخضراء مرسومة فى أسلوب تخطيطى بسيط دون مراعاة للنسب أو محاكاة للطبيعة . وتحت هذه الرسوم كتابة إما بيضاء أو بنية وحروفها غريبة ، ولها ذاتية خاصة بما فى سيقانها من زخارف مدرّجة الشكل ، وبما بين هذه السيقان من شتى الزخارف الصغيرة باللون الأصفر أو الأخضر

ونص هذه الكتابة : « [ سعا ] دة ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل فى طراز الخاصة بطمور



(؟) من كورة الفيوم » واسم هـــذه البلدة غير معروف لنا . ولكن الكتابة عظيمة الشأن بما تدعونا إليه من نسبة هـــذه المجموعـة من المنسوجات إلى إقليم الفيوم . وبين هذه المجموعة قطعة قوام زخارفها رسوم فرسان وأشـخاص فى مناطق مسدسة وطيور وحيوانات وصلبان صغيرة ( شكل ٢٨٣ ) .

( شكل ٢٨٣ ) قطعة قماش من الصوف والكتان محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . من نسج مصر فى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م )

## المنسوجات فى العصر الفاطمى

وفى عصر الدولة الفاطمية عظم اهتمام الخلفاء بصناعة النسج وكانت وظيفة « صاحب الطراز » ، أى المشرف على شئون النسج فى البلاد لا يتولاها إلا أحد كبار الموظفين المقربين من الخليفة . وزاد الإنتاج فى الأقمشة وحسن نوعها ، وكانت هناك أصناف من المنسوجات الحريرية لا تصنع إلا للخليفة نفسه .

ومع ذلك فقد كان أفراد الرعية يحصلون على أقمشة أخرى نفيسة جدا ، وكانت الجلابيب والأقمصة والعمائم والأحزمة تصنع من أقمشة غالية تزينها أشرطة مشغولة بالحرير ، أخذ حجمها فى الزيادة حتى صارت فى القرن السادس الهجرى ( الثانى عشر الميلادى ) تغطى معظم الأرضية الكتانية فى الأقمشة .

وكثيرا ما كان الخلفاء والأمراء يأمرون بصناعة المنسوجات الفاخرة لإهدائها إلى غيرهم من الأمراء اللذين كانو يخطبون ودهم ، أو تربطهم بهم علاقات الصداقة وحسن الجوار . وقد زار ناصر خسرو الرحالة الفارسى مصر فى منتصف القرن الخامس الهجرى (نحو سنة ١٠٤٠م) وأعجب بما كان ينسج فى مدينة تنيس من قصب ملون تصنع منه ثياب النساء .

وكذلك العمائم والقلنسوات .

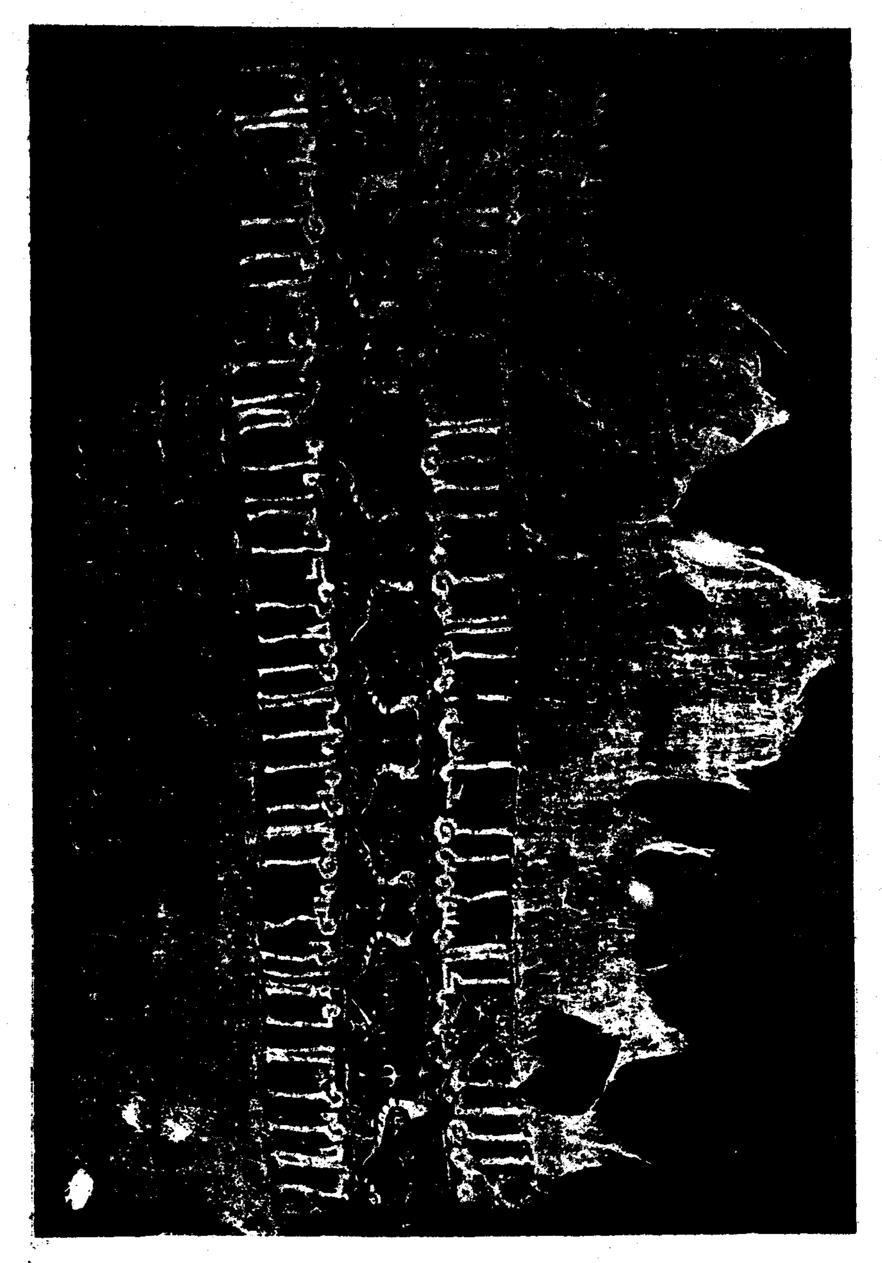
وقال « إن مثل هذا القصب الجميل لا يصنع فى أى مكان آخر ، وأنه سمع أن أمير مقاطعة فارس فى بلاد إيران أرسل عشرين ألف دينار إلى تنيس ليشترى بها ثوبا من النسيج الملكى ، ولكن وكلاءه أقاموا فى مصر سنين عديدة بدون أن يحصلوا على مطلبهم . كما روى ناصر خسرو أن مصانع تنيس كانت تنسج نوعا من القماش يسمى البوقلمون يتغير لونه باختلاف ساعات النهار ، ويصدر المصريون إلى بلاد المشرق والمغرب .

( شكل ٢٨٤ ) قطعة من كتان وحرير باسم الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله ، من بداية القرن الخامس الهجرى (م ١١) . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ولعل أهم أنواع المنسوجات الفاطمية من حيث الزخرفة أربعة أنواع تكاد تمثل العصور الرئيسية فى حكم هذه الدولة . فالنوع الأول ، ويمثل عصر المعز والعزيز والحاكم ، يرجع إلى نهاية القرن الرابع الهجرى وبداية القرن الخامس ( ٩٦٩ — ١٠٢٠ م ) . وكان قوام زخارفه أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى بها جامات سدسية أو بيضية الشكل أو معينات قد تتداخل بعضها فى بعض وفيها رسم حيوان أو طائر أو رسم حيوانين أو طائرين متقابلين أو متدابرين أو رسم وردة . ونلاحظ أن شريط الرسوم الزخرفية محصور بين سطرين متعاكسين من الكتابة الكوفية .

ومن أمثلة هذا النوع قطعة من شاش أسود فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٨٤) وعليها كتابة كوفية بحروف كبيرة فى سطرين متوازيين . وأحدهما مقلوب ، ويقرأ فى عكس اتجاه الآخر . ونص السطر العلوى : « بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله لعبد » ونص السطر السفلى « الحاكم بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعا ... » . وتحت الكتابة شريط أصفر فيه رسم مكرر لطائرين متقابلين باللون الأزرق .

ومن أمثلته أيضاً قطعة من شاش أبيض محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، وعليها



( شكل ٢٨٥ ) صورة شريط فى قطعة من كتان محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، وترجع إلى عصر الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله ، فى بداية القرن الخامس الهجرى ( ١١ م )

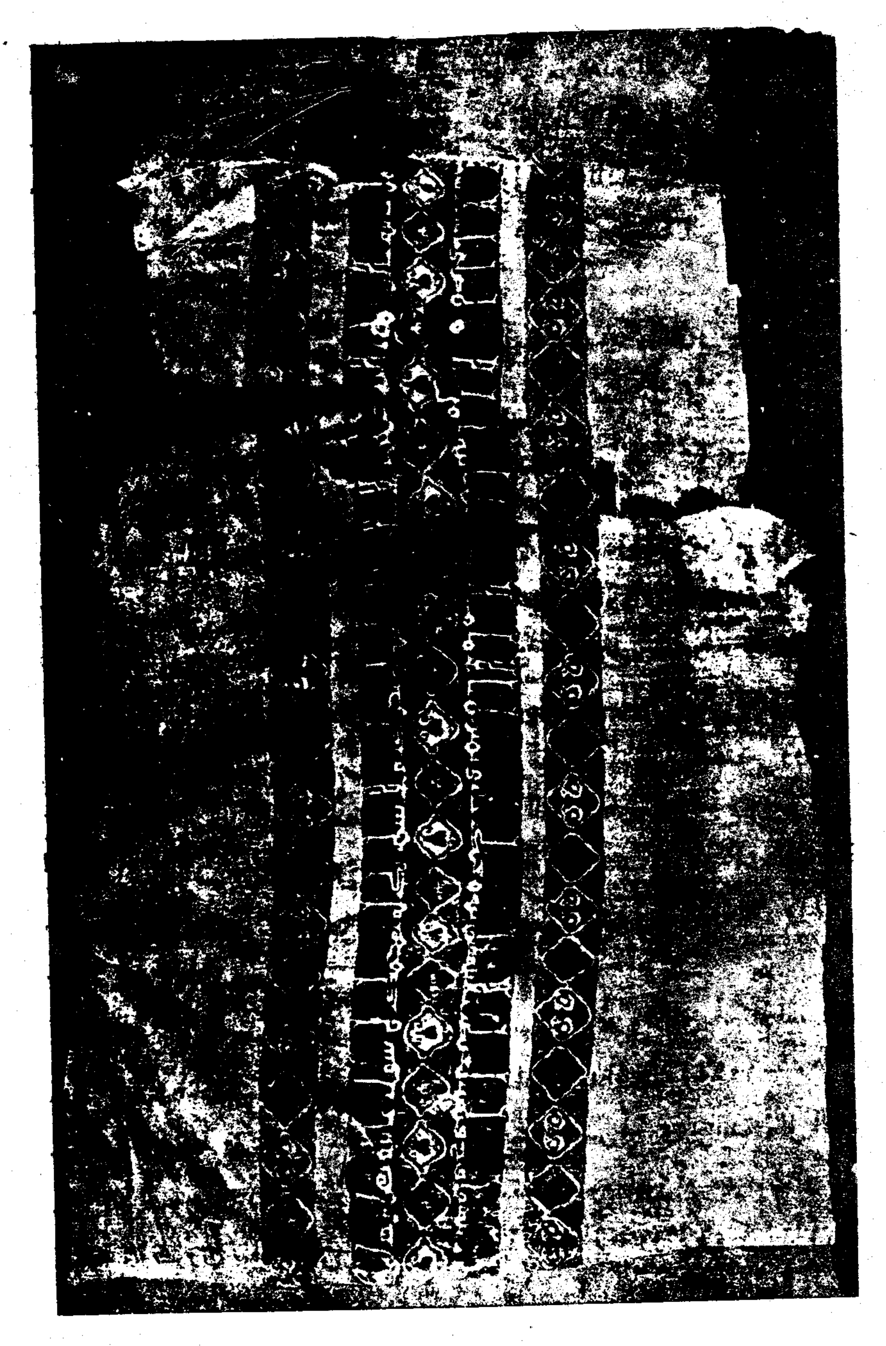
ثلاثة أشرطة منسوجة من حرير أحمر وأزرق . أهمها الشريط العلوى ( شكل ٢٨٥ ) وهو مكوّن من ثلاث مناطق : فى الوسطى رسم طيور ، كل اثنين منها متقابلان وذلك باللون

الأبيض على أرضية زرقاء . وفى المنطقتين العليا والسفلى سطران من كتابة كوفية بحروف دقيقة بيضاء اللون على أرضية حمراء . ونص الجزء الظاهر من هذه الكتابة فى شكل ٢٨٥ هو ، فى السطر الأيسر : « [ وو ] ليه المنصور أبى على الإمام الحاكم بأمر الله أمير المؤمنين ابن الإمام العزيز بالله » والأيمن : « [ المؤ ] منين وولى عهد المسلمين وخليفة أمير المؤمنين أبو القسم عبد الرحمن بن ال » . ونلاحظ فى الكتابة على هذه القطعة التطور الذى بدأ فى حجم الحروف لتسير نحو الصغر والجمال الزخرفى .

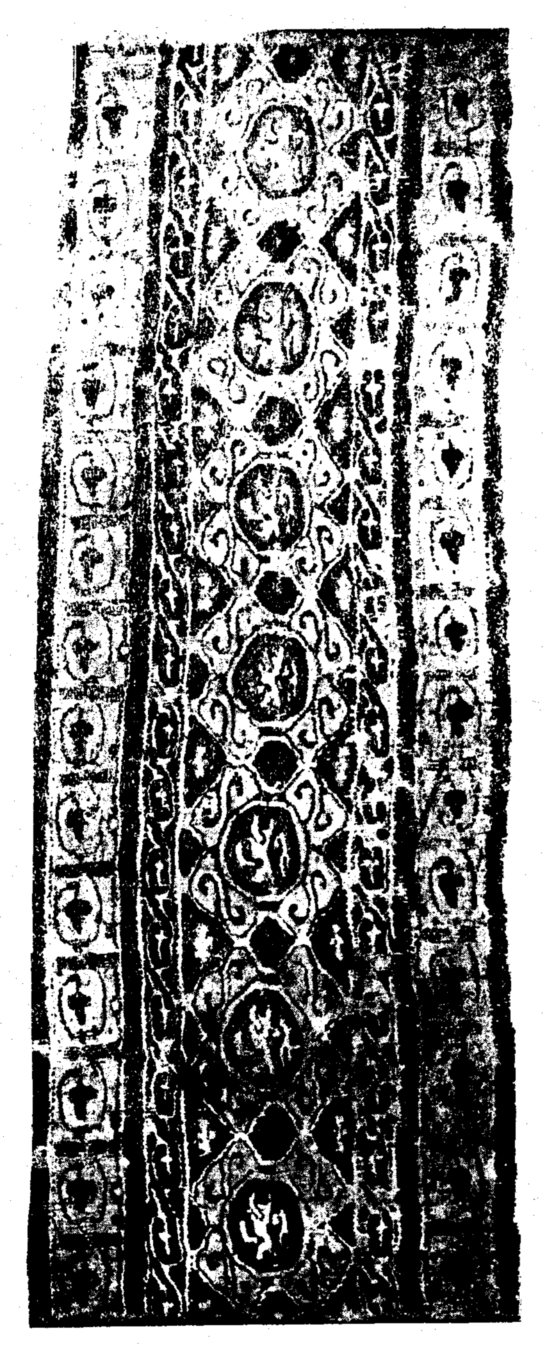
أما النوع الثانى فى زخرفة المنسوجات الفاطمية فيمثل عصر الظاهر والمستنصر أى من بداية القرن الخامس إلى قرب نهايته ( ١٠٢٠ — ١٠٩٤ م ) وقد زاد فيه الإقبال على الأشرطة الزخرفية واتسعت وزدات وحداتها . وكان قوامها جامات ومناطق صغيرة فيها رسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة وتحصرها سطور من الكتابة الكوفية المتماكسة ؛ ونلاحظ أن الفراغ القائم بين قوائم الحروف مزين بفروع نباتية دقيقة . ومن أمثلة هذا النوع قطعة من نسيج دقيق محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، وعليها ثلاثة أشرطة ، الأول والثالث منهما يضمان زخرفة من جامات على شكل معين ، وفى كل جامة رسم طائرين متقابلين بألوان مختلفة من أحمر وأزرق وأصفر وأسود . والشريط الأوسط ( شكل ٢٨٦ ) فيه مثل هذه الجامات محصورة بين سطرين من الكتابة الكوفية باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالى . ونلاحظ أن الكتابة فى بعض القطع من هذا النوع تطورت لتصبح عنصراً زخرفياً فحسب ، بل إنها أصبحت فى بعض الأحيان مقاطع أو كلمات تتكرر . وكانت بعض القطع تخلو من الكتابة فيتجلى ما فيها من الإبداع فى الزخارف النباتية ورسوم الطيور والحيوانات الصغيرة ( شكلى ٢٨٧ ، ٢٨٨ ) .

أما النوع الثالث فلعله يمثل عصر الخليفتين المستعلى بالله والآمر بأحكام الله فى الربع الأخير من القرن الخامس والربع الأول من القرن السادس بعد الهجرة (١٠٩٤ — ١١٣٠م) . وتتطور فيه الزخرفة فنرى إلى جانب العناصر القديمة عناصر أخرى جديدة مثل الأشرطة والجدائل التى تتموج وتتداخل فتحصر بينها جامات تضم رسوم طيور أو حيوانات أو كؤوس بها فاكهة . وقد نرى سطوراً من الكتابة الكوفية باسم الخليفة ووزيره ، كما يبدأ فى كتاباته ظهور خط النسخ .

ومن أبدع الأمثلة المعروفه من هذا النوع ملاءة محفوظة فى كنيسة سانت آن بمدينة آبت Apt جنوبى فرنسا . وهى منسوجة من كتان رقيق جداً ، وطولها ٣١٠ وعرضها ١٥٠ سنتيمتراً وبها ثلاثة أشرطة متوازية تمتد فى طولها . والشريطان الخارجيان تزينهما جامات



شكل ٢٨٦ ) قطعة نسيج من الكتان والحرير باسم الخليفة الفاطمى المستنصر بالله ووزيره بدر الجمالى .
محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجرى ( ١١ م )

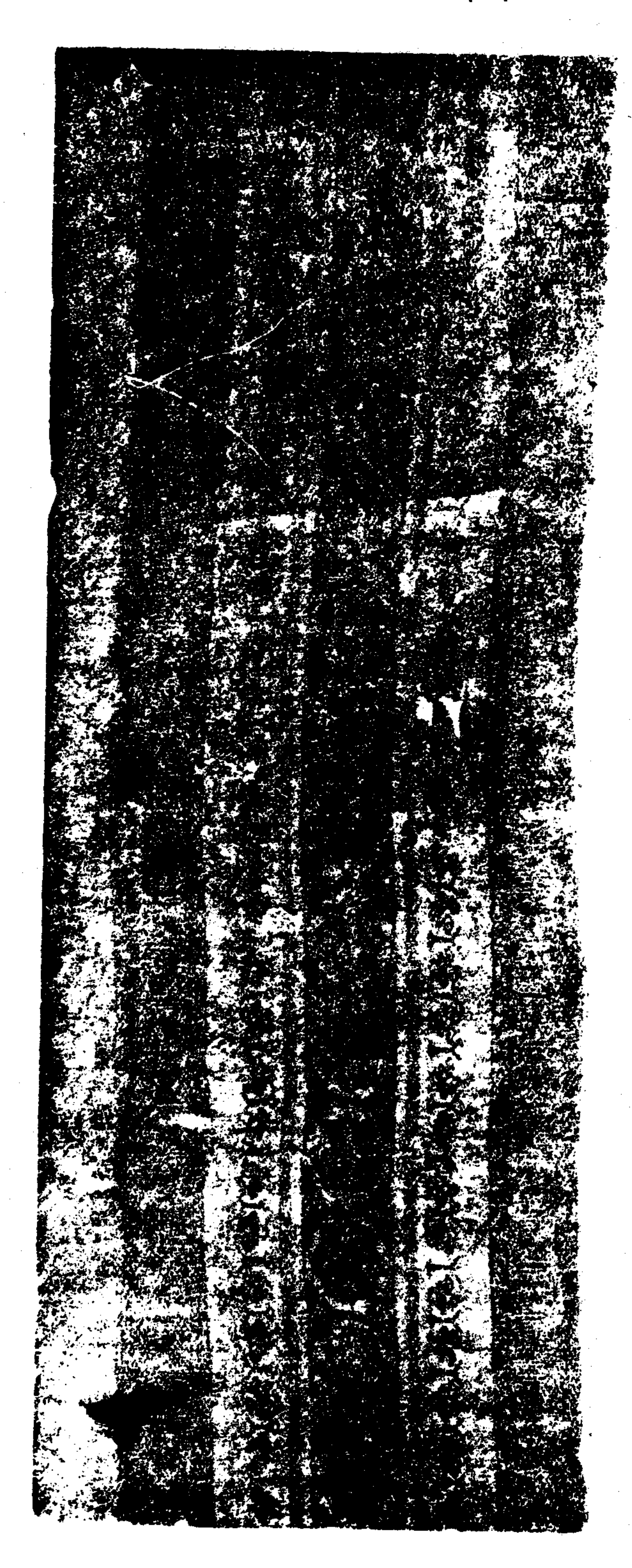


( شكل ٢٨٧ ) قطعة نسيج من الكتان ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجرى (١١) ومحفوظة فى دار الآثار العربيــة بالقاهرة

وتحف بهما كتابة بحروف دقيقة زرقاء ، والشريط الأوسط عليه زخارف من دوائر ذهبية متداخل بعضها فى بعض وتقطعها ثلاث جامات مستديرة محاطة بكتابة من حروف كوفية كبيرة ومنسوجة باللون الأحمر . وقد ثبت من الكتابات فى الجامات الثلاث أن هذه الملاءة نسجت فى طراز الخاصة بدمياط وأن عليها إسم الخليفة المستعلى الذى حكم من سنة ٤٨٧ إلى سنة ٤٩٥ هـ (١٠٩٤—١١٠١م) واسم وزيره الأفضل شاهنشاه، وأنها نسجت سنة ٤٨٩ هـ (١٠٩٦ — ١٠٩٧ م) . وزخارف الشريط الأوسط فى الملاءة قوامها دوائر متداخلة ، كما ذكرنا ، وأرضيتها مذهبة وفيها خطوط سوداء قصيرة تقسمها إلى مناطق متجاورة . والفراغ الناشيء بين الدوائر عند اتصالها مزين برسوم وريقات شجر ذات فصين أو ثلاثة . واثنتان من الجامات الثلاث المستديرة فى هذا الشريط قطر الواحدة منها نحو ١٤٠ مليمترا وتتألفان من دائرتين متحدتى المركز ، فى الدائرة الخارجية شريط من الكتابة الكوفية الحمراء ، وفى الداخلية رسم حيوانين وهميين لكل منهما جسم أسد ووجه امرأة وعلى رأسه تويج ، وكل منهما يولى الآخر ظهره . والجسم مذهب إلا البطن فأبيض وفيه مربعات صغيرة سوداء . وذيلا الحيوانين ملتفان فى أسلوب زخرفى ، كما أن كل حيوان منهما له شبه جناحين . والجناحان يلتقيان ثم ينتهيان بزهرة زخرفية جميلة . أما الجامة الثالثة فأكبر حجما ، ولكن زخارفها تشبه فى مجموعها زخارف الجامتين السالفتى الذكر ، غير أنها أقل وضوحاً . والشريطان الآخران كل منهما ثلاث مناطق : الوسطى بها دوائر ، فى كل منهما حيوان له أذنان طويلتان وعقد حول رقبته . وتصل هذه الدوائر بعضها ببعض أشكال متعدده الأضلاع تشبه النجوم السداسية الفصوص ، وفى كل منها رسم طائرين . وتحد كلا من هذين الشريطين من أسفل ومن أعلى كتابة كوفية زرقاء .

وفى دير كادوان بمدينة بريجورد فى جنوبى فرنسا كفن من كتان طوله ٢٨١ وعرضه ١١٣ سنتيمتراً وعليه كتابة بالخط الكوفى المورق باسم الخليفة الفاطمى المستعلى بالله ووزيره الأفضل شاهنشاه . ولكننا نلاحظ الروح الزخرفية فى هذه الكتابة وما ترتب على الرغبة فى التناسق والتناسب من حذف بعض سيقان الحروف ووجود سيقان لا حاجة إليها وإنما أتى بها للزخرفة فحسب .

أما النوع الرابع فى زخرفة المنسوجات الفاطمية فيرجع إلى نصف القرن الأخير من حياة هذه الدولة فى القرن السادس الهجرى (١٢م) . وقوام زخارفه جدائل تتقاطع وتتشابك فتؤلف جامات فيها رسوم حيوانات أو رسوماً نباتية . أما الكتابة فبخط نسخ . وفى هذا النوع



( شكل ٢٨٨ )
قطعة نسيج من
الكتان محفوظه فى
دار الآثار العربية
بالقاهره . وترجع
الى نهاية القرن الخامس
أو الى القرن السادس
الهجرى (١١ـ١٢م)

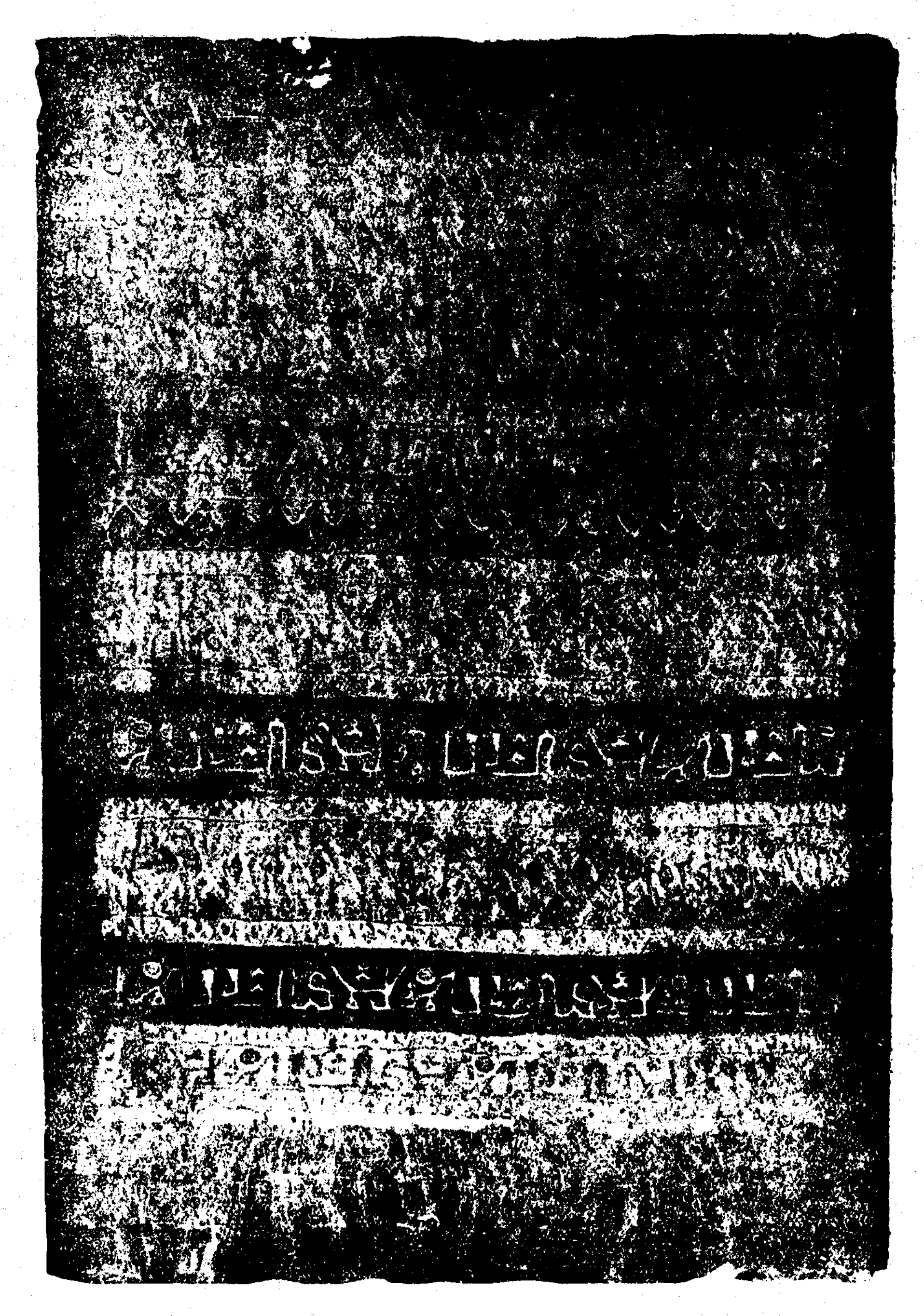
أشرطة واسعة تزدحم فى النسيج فتكاد تغطيه . ومن أمثلة هـذا النوع قطعة فى دار الآثار العربية بالقاهرة ( شكل ٢٨٩ ) ، منسوجة من كتان وحرير وذات لون أصفر ذهبي وينتهى أحد طرفيها بشراريب وتزينها زخارف على شكل معينات يتخللها سطران من كتابات ذات حروف حمراء وبيضاء على أرضية زرقاء وحمراء وهى عبارات دعائية نصها : «اليمن والإقبال»

وعرف الصناع فى العصرين العباسى والفاطمى تزيين المنسوجات بالزخارف المنقوشة فوقها والمطبوعة عليها وكانت معظم الزخارف المنقوشة مذهبة أو باللونين الأحمر والبنى . وكانت بعض مصانع النسج تنقش شاراتها على المنسوجات باللون الذهبي . وكان الصناع يستعملون القوالب الخشبية لطبع الزخارف على المنسوجات . وقد وصلت إلينا بعض هذه القوالب ولا تزال محفوظة بدار الآثار العربية فى القـاهرة . ولم تكن الزخارف المطبوعة تختلف فى جوهرها عن سائر الزخارف المنسوجة أو المطرزة .

**المنسوجات فى صقلية**

انتشر نظام الطراز فى صقلية . وازدهرت صناعة النسج فيها على يد حكامها المسلمين فيما بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجـرة ( ٩ — ١١ م ) ، وكانت منتجاتها تشبه الأقمشة المنسوجة فى مصر والشام والأندلس . وقد ذكر المقريزى أن الأميرة عبـدة ابنة الخليفة الفاطمى المعز لدين الله تركت فيما خلفته « ثلاثين ألف شقة صقلية » . وحسبنا ذلك دليـلا على كثرة ما كانت تنتجه المصانع الصقلية من الثياب ، وإن كان علينا أن نأخـذ الرقم الذى أشار إليه بشيء كثير من الحذر . ولـكنه ، على ما فيه من مبالغة يشهد بأن الثياب الصقلية كانت تقدر فى مصر حق قدرها .

وظلت صناعة النسج بصقلية زاهرة فى عصر النورمنديين . وكان للقصر الملـكى مصانعه الخاصة ، كما تتبين من إشارة ابن جبير ، فى حديث رحلته ، إلى فتى من فتيان الطراز ، كان ممن يطرزون بالذهب فى المصانع الملـكية بجزيرة صقلية . ولـكننا نشاهد فى الأقمشـة المنسوجة بصقلية فى العصر النورمندى أن موضوعاتها الزخرفية ذات صـلة وثيقة بالأساليب الزخرفية البيزنطية ، وذلك بتأثير النساجين اليونانيين الذين أسرهم روجر الثـانى فى إحدى الغارات البحرية فى بحر الأرخبيل سنة ٥٤١ هـ ( ١١٤٧ م ) وألحقهم بمصانع النسج فى القصر الملـكى وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم . واتسع نطاق صناعة النسج فى صقلية حتى أقبلت سفن البنادقة على الاتجار بمنتجاتها وتوزيعها فى العالم المسيحى .



شكل ٢٨ ) قطعة نسيج من كتان وحرير . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع الى العصر الفاطمى فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م )

ولـكن مؤرخي الفنون لا يطمئنون إلى نسبة كثير من المنسوجات الأثرية المعروفة إلى صقلية ، ولا سيما ما يراد إرجاعه منها إلى العصر الإسلامى البحت . ويذكرون فى هذه المناسبة ما جاء فى بعض المصادر التاريخيـة من أن أميراً من صقلية تحدث عن أقمشة استولى عليهـا الصقليون فى سفينة سنة ٩٧٥ م ( ٣٦٤ ﻫ ) ، فقال إنها أحسن نسجا من الأقمشة الصقلية ، كما أن أميراً مسلما من بلرمو أهدى فى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) إلى أحد الأمراء المسيحيين أقمشة إسـبانية وليست صقلية . وقد يستنبط من الروايتين أن الأقمشة الصقلية لم تكن بلغت حتى أواخر القرن الخامس الهجرى ما بلغته بعد ذلك من الجمال والإتقان .

ولعل أشهر المنسوجات التى تنسب إلى طراز بلرمو بصقلية عباءة التتويج التى نسجت فى عاصمة هذه الجزيرة سـنة ٥٢٨ ﻫ ( ١١٣٣ م ) أى فى حكم روجر الثـانى ملك صقلية . وهى أرجوانية اللون وعلى شكل غفـارة ( حرملة ) كنسية من الحرير المطرّز . وفى وسطها رسم نخلة تقسمها قسمين ، كل منهما يمثل ربع دائرة ، منسوج فيه بخيوط الذهب واللآلىء رسم أسد ينقض على جمل ليفترسه ( شكل ٢٩٠ ) . وفى العباءة كنار منسوج فيه بالخيوط الذهبية الـكتابة الآتى نصها :

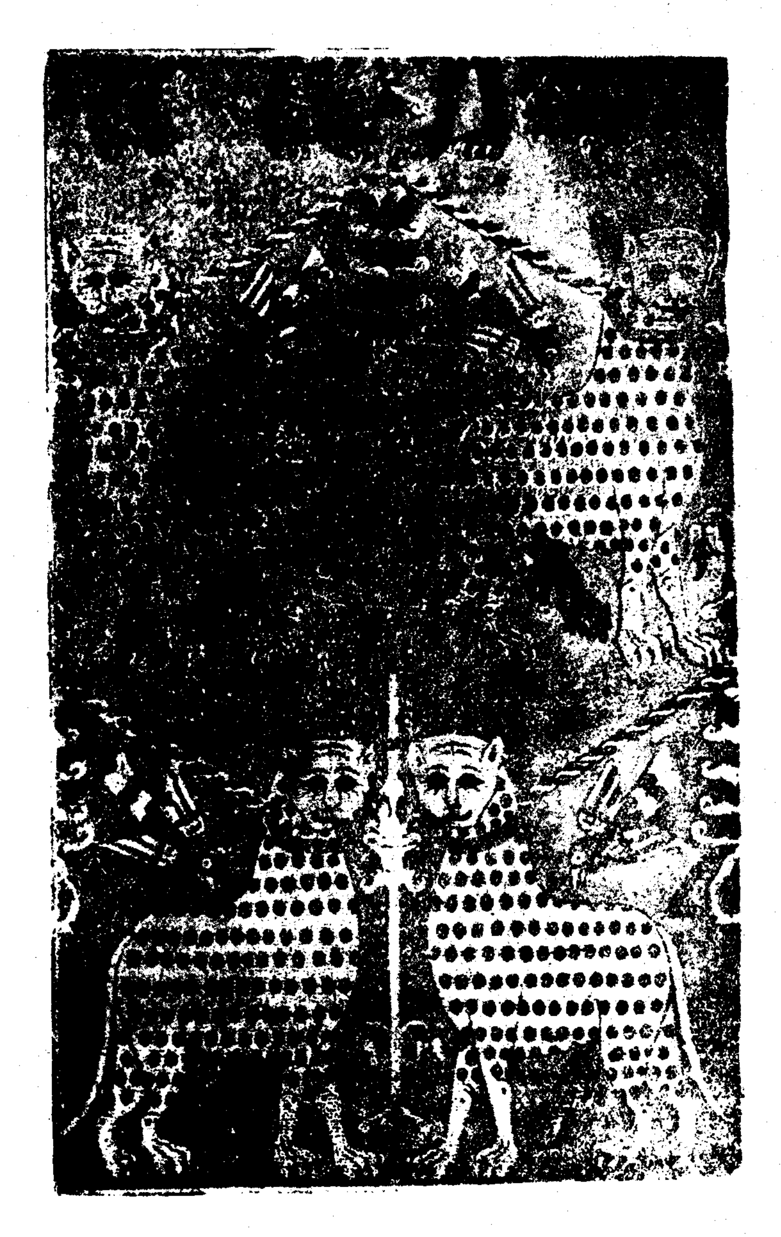
« مما عمل للخزانة الملـكية المعمورة بالسعد والاجلال والمجد والـكمال والطول والإفضال والقبول والإقبال والسماحة والجـلال والفخر والجـال وبلوغ الأمانى والآمال وطيب الأيام والليالى بلا زوال ولا انتقال بالعز والدعاية والحفظ والحماية والسعد والسلامة والنصر والـكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمسمائة » .

ومن المنسوجات التى يرجح أنها من صناعة صقلية قطعـة من الحرير محفوظة فى إحدى كنائس مدينة شينو Chinon بفرنسا ، وقوام زخرفتها صفوف من نمور متقابلة ومقيـدة بسلاسل تربطها ، وهى بيضاء وصفراء وخضراء على أرضية زرقاء قاتمة ، ويفصل كل نمرين خط ينتهى فى أعلاه بزخرفة كآنية الزهور ويتدلى على جانبيه فى أسفله زهرتان . وهناك رسم طائر يتأهب لأن يحط على ظهر كل نمر من النمور المرسومة ، ورسم حيوان صـغير بين أرجل كل واحد منها ( شكل ٢٩١ ) .

وفى كاتدرائية راتسبون Ratisbonne قطعتان من الحرير يقال إنهما هدية من الامبراطور هنرى السادس ( ١١٨٥ — ١١٩٧ م . ) الذى ورث أملاك النورمنديين فى إيطاليا بزواجه الأميرة كونستانس ، فتوج ملـكا على صقلية سنة ١١٩٤ م ؛ وعلى إحـدى هاتين القطعتين



( شكل ٢٩٠ ) رسم عباءة التتويج التى نسجت من الحرير المطرز لروجر الثانى فى بلرمو سنة ٥٢٨ هـ (١٥٣٣ م) والتى كانت بعد ذلك من كنوز البيت المالك النمسوى وحفظت فى متحف الكنوز Schatzkammer فى فينا



( شكل ٢٩١ ) قطعة من الحرير . من نسج صقلية فى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة
( ١١ – ١٢ م ) . محفوظة فى إحدى كنائس مدينة شينو بفرنسا

كتابة يفهم منها أنها نسجت لوليم الثانى ملك صقلية ( ١١٦٩ — ١١٩٨ م ) ، على يد صانع اسمه عبد العزيز وعليها كتابة أخرى فيها أدعية وتمنيات طيبة . وهـذه القطعة مثال تتجلى



( شكل ٢٩٢ ) قطعة نسيج من الحرير المنسوج فى صقلية فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) . محفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت

فيه مميزات الأقمشة الصقلية من حيوانات وطيور ووريدات ودوائر وجامات بها رسوم هندسية على نحو لا نكاد نراه إلا فى صناعة النسج عند المسلمين فى الأندلس ؛ والواقع أنه يصعب فى بعض الأحيان أن تميز المنسوجات الأثرية المصنوعة فى إحدى هذين الإقليمين من المصنوعة فى الإقليم الآخر .



( شكل ٢٩٣ ) قطعة نسيج من الكتان والحرير . يرجح أنها من نسج صقلية فى القرن السادس الهجرى (١٢م) . محفوظة بمتحف الآثار فى بروكسل

ومن المنسوجات صقلية المعروفة قطعة من ثوب حريرى لونه وردى وذهبى ، وكان قد دفن به الإمبراطور هنرى السادس فى كاتدرائية بلرمو ، وظل مدفوناً فيها من سنة ١١٩٧ إلى سنة ١٧٨٤م. وقوام الزخرفة فى هذه التحفة صفوف رأسية من غزلان وببغاوات متواجهة وتفصلها أشجار محوّرة عن الطبيعة . وهى محفوظة الآن فى المتحف البريطانى .

وفى متحف فكتوريا وألبرت بلندن قطعة من نسيج يرجح أنها من صناعة صقلية فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) وقوام زخرفتها رسوم طواويس متواجهة وتفصلها خطوط تنتهى فى أعلاها برسوم نباتية وفى أسفلها برسوم غزلان صغيرة متواجهة وفوق كل مجموعة من هذه الرسوم شريط من الكتابة الكوفية نصه « البركة الكاملة » فى وضع زخرفى متقابل بحيث تتكرر العبارة صحيحة من اليمين إلى اليسار ومقلوبة من اليسار إلى اليمين ( شكل ٢٩٢ ) .

وفى متحف الآثار بمدينة بروكسل قطعة من نسيج عليها رسوم طيور متقابلة ، ترى على أجنحتها عبارات البركة لصاحبه ، ويفصل كل زوجين متقابلين منها قرص مكوّن من ثلاث دوائر متحدة المركز . وتحت القرص زخرفة من فروع نباتية محوّرة عن الطبيعة (شكل ٢٩٣) وقد ذهب بعض مؤرخى الفنون إلى نسبتها للعصر الفاطمى فى مصر ولكنا نرجح نسبتها إلى صقلية لأن رسوم الطيور فيها أقرب إلى رسوم الطيور فى المنسوجات الصقلية .



( شكل ٢٩٤ ) قطعة من الكتان ذى الزخارف المطرزة . من نسج مصر فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

## المنسوجات المصرية فى عصرى الأيوبيين والمماليك

اضمحل نسج الكتان بمصر فى عصرى الأيوبيين والمماليك وزادت العناية بنسج الحرير وتطريزه وبتزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة .

ومن المنسوجات المصرية المصنوعة من الكتان فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) قطعة محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . ويبدو فى زخرفتها ما امتاز به هذا العصر من استعمال خط النسخ فى كتابة العبارات الدعائية نحو « العز الدائم والإقبال » و « سعادة مؤبدة ونعمة مخلدة » فضلا عن الإقبال على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات . ورسوم القطعة المذكورة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق (شكل ٢٩٤) .

ولكن أبدع ما نعرفه من المنسوجات الأيوبية والمملوكية فى مصر والشام منسوج من الحرير . وزخارفها متنوعة وبعضها يشبه الزخارف التى نراها على التحف الزخرفية والمعدنية فى العصر نفسه .

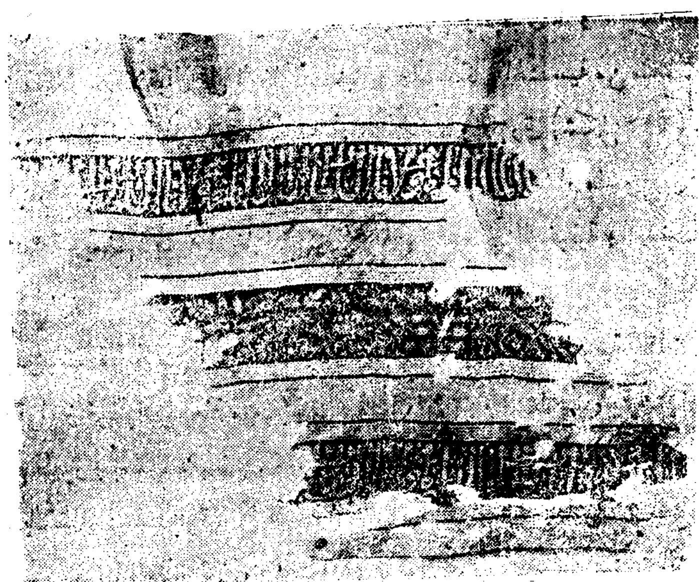
ومن هذه المنسوجات قطعة من الحرير الأصفر محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة ( شكل ٢٩٥ ) . وقوام زخرفتها أشرطة متعرجة تضم بينها جامات أو مناطق بيضية الشكل فيها رسوم أزواج من طيور ( بعضها عقبان ) ، رؤوسها متقابلة ولكن يولى كل منهما الآخر ظهره . ويبدو التأثر بالأساليب السلجوقية فى الزخارف النباتية التى تفصل الطيور وفى الطابع الزخرفى فى رسوم الطيور نفسها ، ولذا كان من المحتمل أن تكون هذه القطعة من صناعة الشام



(شكل ٢٩٥) قطعة من الحرير ، من نسج مصر أو الشام فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) . محفوظة بدار الآثار العربية فى القاهرة

فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) .

ومن المنسوجات للملوكية قطعة من الحرير محفوظة أيضاً فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٩٦) . وقوام زخرفتها شريطان من الكتابة النسخية المملوكية تتكرر فيهما عبارة « عز لمولانا السلطان الملك الناصر » ولعله السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون المتوفى سنة ٧٤١ هـ (١٣٤١م) . وبين هذين الشرطين شريط ثالث فيه رسوم



(شكل ٢٩٦) قطعة من الحرير ، من نسج مصر فى لقرن الثامن الهجرى (١٤م) . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

شجيرات مورقة يفصل كل شجيرة منها عن الأخرى رسم فهد يطارد غزالا .

وفى إحدى كنائس مدينة فالزج غفارة من الديباج المذهب والمتعدد الألوان (أزرق وأخضر ووردى وبنى) وقوام زخرفتها أشرطة من الرسوم النباتية تتخللها أشرطة تتكرر فيها كلمتان بخط النسخ المملوكى ، هما «السلطان العالم» (شكل ٢٩٧) .



(شكل ٢٩٧) غفارة من الديباج من مصر أو الشام فى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م)

ومن المنسوجات الوثيقة الصلة بعصر المماليك قطع من الحرير عليها زخارف صينية الطراز وعلى بعضها اسم السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون المتوفى سنة ٧٤٢ هـ (شكل ٢٩٨) وعلى بعضها



← (شكل ٢٩٨) قطعة نسيج حريرية ذات زخارف نباتية صينية الطراز وكتابة بخط النسخ باسم السلطان المملوكى الناصر محمد . محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة ومن صناعة آسيا الوسطى أو إيران فى القرن ٨ هـ (١٤م)



( شكل ٢٩٩ ) قطعة نسيج حريرية ذات زخارف نباتية صينية . من صناعة آسيا الوسطى شرقى ايران فى القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

حروف بالخط الكوفى المربع (شكل ٢٩٩) . والحق أن نسج الحرير فى عصر المماليك تأثر إلى حد كبير بمنتجات الشرق الأقصى التى أدخلها المغول فى العصر الإسلامى . وقد وجدت بعض هذه القطع فى مصر ، كما أن بعضها محفوظ فى كنائس أوربا (شكل ٣٠٠)



( شكل ٣٠٠ ) قطعة من الدياج كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . من صناعة الصين أو شرقى إيران فى القرن ٨ هـ ( ١٤م )

ويصعب الجزم بأنها من نسج عمال مصريين ، بل الأرجح أنها من نسج آسيا الوسطى أو شرق إيران فى عصر المغول . ولسنا ننسى فى هذه المناسبة ما تذكره المصادر التاريخية عن البعثات التى تبودلت بين المغول والمماليك لتحمل ما خف حمله وغلا ثمنه من المنسوجات النفيسة .

أما المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة فقد ازدهرت صناعتها فى عصر المماليك . وأبدع ما نعرفه منها يرجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة ( ١٣ — ١٤ م ) . وقوام زخارفها معينات تضم وريدات وفروع نباتية باللون الأزرق أو الأحمر أو البنى .

**المنسوجات العباسية فى العراق**

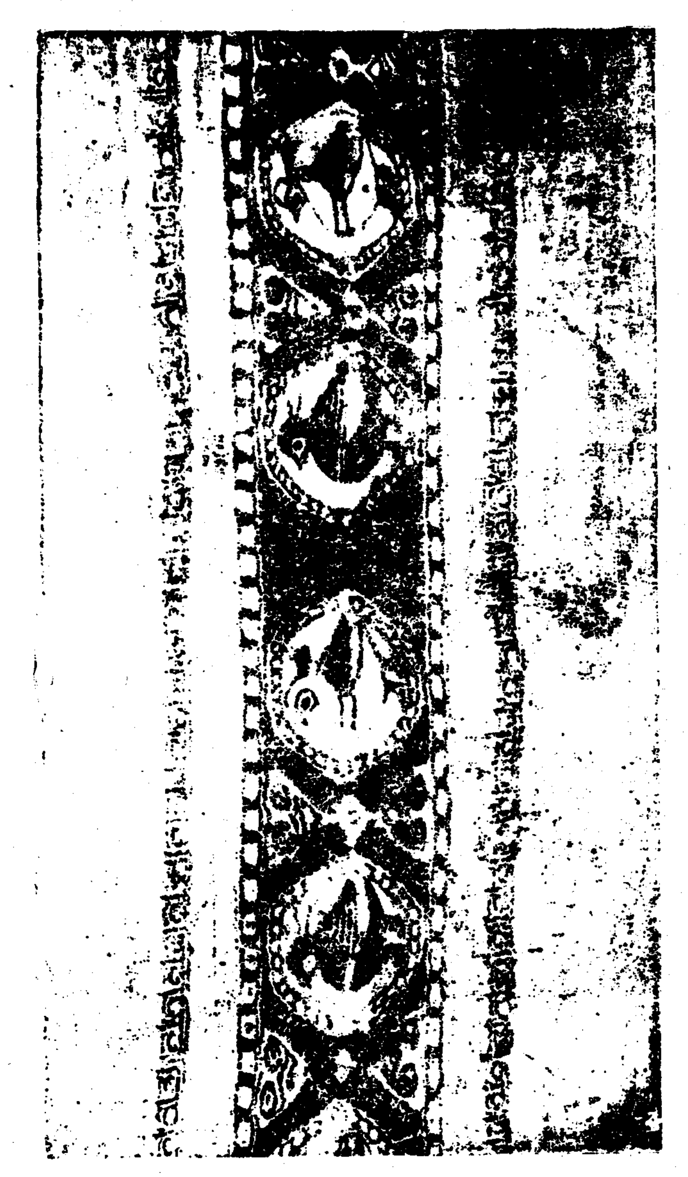
لم يصل إلينا من المنسوجات العباسية فى العراق ما يكفى لأن تتبين بوساطته مميزات النسج العباسى فى مقر الخلافة . ومعظم ما نعرفه من تلك المنسوجات لا يكاد يضم الاكتابات بأسماء بعض الخلفاء العباسيين مطرزة بالحرير المختلف الألوان . ولكن من بينها قطعتين فى كل منهما زخارف جميلة . أما القطعة الأولى فمحفوظة



( شكل ٣٠١ ) قطعة نسيج من الحرير من صناعة بغداد فى القرن ٤ — ٥ هـ ( ١٠ — ١١ م ) .

فى إحدى كنائس مدينة ليون بإسبانيا . وقوام زخرفتها دوائر كبيرة تضم رسوم فيلة متواجهة وفوقها سباع ، وبين الدوائر طيور وزخارف نباتية وحولها شريط دائرى فيه كتابة بالخط الكوفى نرى فيها كلمات «أبو النصر» و «البركة من الله» و «مما عمل فى بغداد» (شكل ٣٠١) والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م)

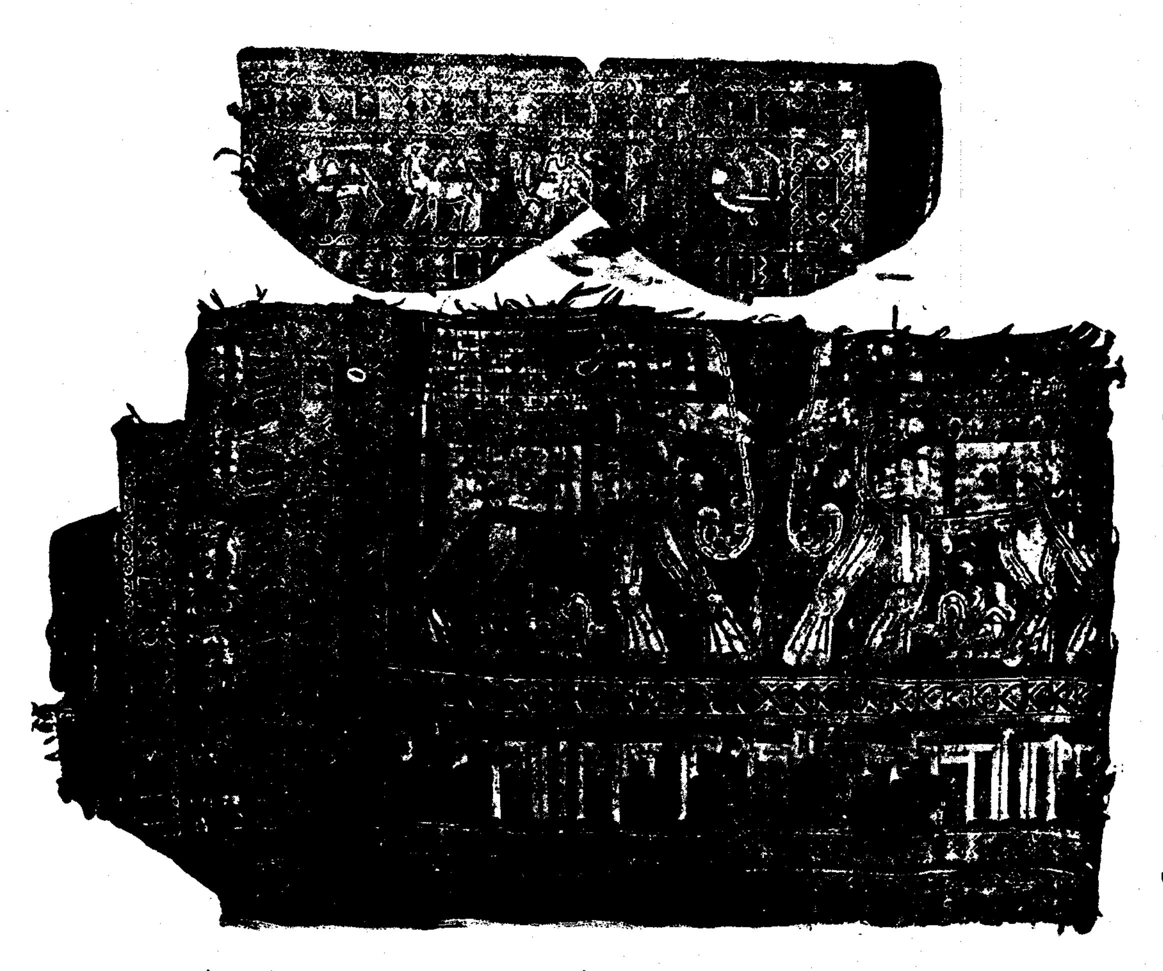
والتحفة الثانية محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . وقوام زخرفتها شريط به رسوم بط بالألوان المتعددة ( أحمر وأزرق وأصفر وأخضر ) ويحف بالشريط سطران من كتابة بالخط الكوفى الذى نعرفه فى الكتابات على القطع المنسوجة فى العراق ( شكل ٣٠٢ ) . والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة ( ١٠ — ١١ م ) .



(شكل ٣٠٢) قطعة من الكتان . يرجح أنها من نسج بغداد فى القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م) . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

## المنسوجات الإيرانية فى العصر العباسى

ازدهرت صناعة النسج بإيران فى فجر الإسلام وكانت بعض المدن الإيرانية تدفع الجزية عدداً من منسوجاتها النفيسة وترسله إلى بلاط الخليفة . وأطنب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون فى العصور الوسطى فى الحديث عن ازدهار صناعة النسج فى كثير من المدن الإيرانية



(شكل ٣٠٣) قطعة نسيج من الحرير . يرجح أنها من صناعة خراسان فى القرن الرابع الهجرى (١٠ م). محفوظة فى متحف اللوفر

مثل تستر وإصفهان والرى ونيسابور ومرو وقزوين ويزد وبصنا وقاشان وآمل وكازرون وشيراز.

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة عدة قطع من نسج مدينة مرو ، وفيها قطعة من نسيج الكتان الأبيض من عهد الخليفة العباسى المعتمد على الله ، بها بقية شريط من زخارف وسطر بالخط الكوفى المطرز بالحرير الأحمر ، ونصه « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله سعادة للخليفة أحمد الإمام المعتمد على الله أمير المؤمنين أيده الله ما أمر بعمله المعتضد بالله بطراز الخاصة بمرو سنة ثمان سبعين مائتين سهل بن شاذان » . وعلى يمين هذا النص وفى الطرف السفلى لقطعة النسيج سطران بخط كوفى رفيع نص كل منهما « بركة للجوهر بن مر الخباز » . ونلاحظ أن هذا النص جمع بين اسم الخليفة واسم المعتضد الذى كان ولى العهد فى القسم الشرقى من الدولة

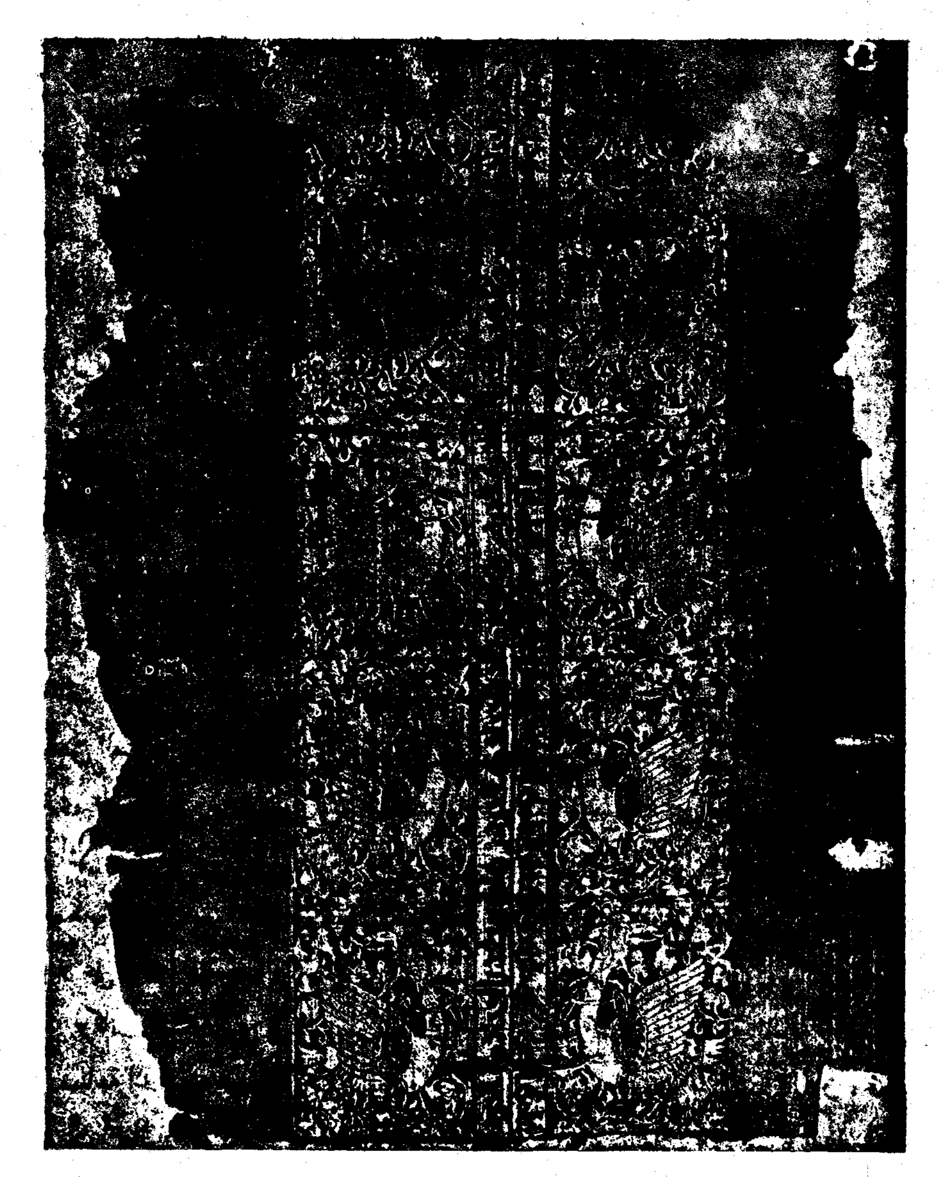
الإسلامية . أما سهل بن شاذان فالراجح أنه صانع التحفة وأن الجوهر بن مر الخباز هو الذى خلعت عليه .

وفى دار الآثار العربية أيضاً قطعة من الكتان منسوجة فى نيسابور وعليها بالخط الكوفى المطرز بالحرير الأسود : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين بركة من الله وسعادة للخليفة جعفر الإمام المقتدر بالله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه ما أمر بعمله فى طراز الخاصة بنيسابور على يد العباس بن الحسن وزير أمير المؤمنين أيده الله سنة خمس تسعين مئتين » وفى المتحف المتروپوليتان بنيويورك قطعة من نسيج الكتان فى طراز نيسابور سنة ٢٦٦ هـ ( ٨٨٠ م ) .

وقد ظلت صناعة النسج الإيرانية فى فجر الإسلام متأثرة بالطراز الساسانى فى استخدام الزخرفة بالنقط والأشرطة ووريقات الشجر والخطوط المتشابكة والمتقاطعة والدوائر المتماسة أو المتداخلة والمناطق أو الجامات المختلفة الشكل ، تضم كل منها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور ، الخرافى منها والطبيعى .

ومن المنسوجات التى تنسب إلى إيران بين القرنين الثانى والرابع بعد الهجرة (٨ — ١٠م) ضرب من الحرير عليه رسوم حيوانات بخطوط منكسرة وزوايا ظاهرة وأبدع الأمثلة المعروفة من هذا النوع محفوظة فى الڤاتيكان وفى نانسى وفى المتحف المتروپوليتان بنيويورك . وقد كان العالم الانجليزى السير أوريل ستاين Aurel Stein قد عثر فى حفائره ببلاد التركستان الغربية ولا سيما سمرقند وبخارى . والحق أننا لانستطيع أن نجزم بأن هذه المنسوجات لم تصنع إلا فى بلاد التركستان الغربية ، وذلك لأنها وثيقة الصلة بالمنسوجات الساسانية التى كانت تصنع فى إيران كلها .

ولعل أهم ما نعرفه من المنسوجات الإيرانية فى العصر العباسى قطعة منسوجة من الحرير والقطن تسود لحمتها الحريرية الألوان الأصفر والأرجوانى والأزرق والأخضر المائل إلى الصفرة ولون صوف الجمل ، أما سدتها فأرجوانية . ومساحة هذه القطعة ٩٢ × ٥٤ سنتيمتراً وقوام زخرفتها رسوم فيلة متواجهة وتحتها شريط فيه سطر من الكتابة بالخط الكوفى البسيط ، نصه : « عز وإقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقا [ ءه ] » ويحف برسوم الفيلة من اليسار ومن فوق إطار به أربع مناطق رئيسية : الأولى من خطوط منكسرة ، والثانية من أشكال هندسية صغيرة بين شريطين رفيعين من الفروع النباتية ( الأرابسك ) ، والثالثة رسوم إبل متتابعة تنتهى فى ركن الزخرفة برسم طاووس . ونلاحظ أن بين أرجل الفيلة رسم



( شكل ٣٠٤ ) قطعة من الحرير ، من نسج إيران فى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة ( ١١ — ١٢ م )

حيوان خرافى له جناحان ورقبة طويلة ورأس طائر (شكل ٣٠٣) ولعل القائد بختكين المقصود فى هذه الكتابة هو القائد الذى عاش فى بلاط عبد الملك بن نوح أمير خراسان وما وراء النهر وقد حبس وقتل على يد هذا الأمير سنة ٣٤٩ هـ (٩٦٠م) . وكانت هذه التحفة فى كنيسة سان جوس Saint Josse من أعمال مدينة كاليه بفرنسا ثم نقلت منها إلى متحف اللوفر

بباريس . ومن المحتمل أنها جلبت من الشرق إبان الحروب الصليبيـة الأولى على يد الأمير أويستاش الرابع Eustache IV أمير بولونية الفرنسية وشقيق جودفرى أمير اللورين وملك بيت المقدس .

المنسوجات السلجوقية فى إيران وبلاد الجزيرة وآسيا الصغرى

يدأت فى عصر السلاجقة نهضة شاملة فى صناعة النسج ، وذلك بتأثير تيارين مختلفين : الأول ما أفاده النساجون على يد السلاجقة من الأساليب الفنية التى ازدهرت فى آسيا الوسطى وأطراف الصين والتى تتجلى فى دقة رسم النبات والطير والحيوان . والثانى ما ازدهر فى بلاد الجزيرة من أساليب فنية إسلامية فى استخدام الفروع النباتية والأشرطة عوضاً عن الموضوعات الزخرفية الساسانية .

ومن أمثلة الأقمشة السلجوقية فى إيران مجموعة من النسيج الحريرى ، عثر عليها المنقبون فى أطلال مدينة الرى ، وتعتبر مثالا صادقا للمنسوجات السلجوقية . وتمتاز بأن مظهرها العام يختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانيـة فى العصور السابقة مع أنها محتفظة ببعض العناصر الزخرفية القديمة ، مع دقة فى الرسم وإتقان فى النسج ورقة وخفة فى الوزن ، فنرى على بعضها زخارف من أشكال هندسية متعددة الأضـلاع أو زخارف بالخط الـكوفى أو أشرطة من رسوم الحيوان ، أو دوائر فيها رسوم طيور وحيوانات تفصلها شجرة الحياة ، ولـكنها دوائر أصغر حجما وتكسب التحفة طابعاً فنياً ، وتبعدها عن القوة وعن البداوة التى تبدو على بعض الرسوم الساسانية .

وكانت مدينة الرى فى العصور الوسطى مركزاً عظيم الشأن فى صناعة النسج ، كما كانت فى صناعة الخزف ، فقد أشار المؤرخون والجغرافيون إلى ذيوع صيتها فى هـذا الميدان ، فضلا عن أن أعمال التنقيب عن الآثار فى أطلالها لم تسفر عن المنسوجات التى أشرنا إليها فحسب بل عثر القوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع فى مدينة الرى نفسها .

ومن المنسوجات السلجوقية التى تنسب إلى إقليم فارس جنوب غربى إيران قطعة ترجع إلى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ — ١٢م) . وقد كانت سابقاً فى مجموعة رابنو وتنتهى هذه التحفة بشريط من أربع مناطق ، الجانبيتان منها واسعتان وفيهما رسوم نباتية دقيقة ورسوم أوز فى أسلوب زخرفى جميل ، أما المنطقتان الواقعتان فى الوسط ففيهما سطران من الـكتابة الـكوفية تتكرر فى إحـداها عبارة « لا تأمن الموت فى طرف ولا نفس » وفى

الآخر عبارة « ولو تمنعت بالحجاب والحرس » (شكل ٣٠٤).

ومن المنسوجات السلجوقية أيضاً قطعة فى مجموعة المسز مور وتنسب إلى مدينة يزد وترجع إلى القرن السادس الهجرة ( ١٢ م ) وأرضيتها زرقاء مائلة إلى السواد وعليها شريط من الكتابة بخط كوفى رائع الظهر وتزينه رسوم جميلة (شكل ١٦٢) .



( شكل ٣٠٥ ) قطعة من النسيج باسم كيقباد سلطان قونية فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م )

ومن الزخارف المألوفة فى المنسوجات السلجوقية من إيران ما نراه على قطعة فى متحف فكتوريا والبرت فيها دوائر تضم رسوم جوارح وأسود مجنحة تفصلها أشجار الحياة ، بينما تتألف الدوائر نفسها من أشرطة فيها دوائر صغيرة تحتوى كل منها على رسم حيوان ، ومن تلك الزخارف أيضاً رسوم آدمية تشبه ما نعرفه فى صور المدرسة السلجوقية وعلى الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى أو الزخارف المنقوشة تحت الدهان فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) ولعل أبدع ما نعرفه من هذه الرسوم الآدمية موجودة فى مناطق على شكل الكمثرى فى قطعة بمجموعة المسز مور ، وتضم كل منطقة رسمين آدميين بينهما شجرة وحولها شريط من الكتابة بخط كوفى جميل المظهر ورائع الزخرفة ، ونصها : « كل ابن انثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمول » ونرى على قطعة أخرى رسم نسر كبير ذى رأسين وجناحاه مبسوطان وبينهما رسم إنسان متوّج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجنح وتحت هذا المنظر سطر من الكتابة بخط زخرفى جميل . والواقع أن موضوع النسر ذى الرأسين قديم فى الشرق الأدنى ولا سيما فى بلاد الجزيرة وعند الحيثيين ثم اتخذه بعض الأمراء المسلمين من التركمان والكرد شارة لهم فى سوريا وشمالى العراق فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) .

أما فى بلاد الجزيرة فقد احتفظت صناعة النسج فى العصر السلجوقى بالنهضة التى عرفتها فى القرن الرابع وبداية القرن الخامس الهجرى (١٠ — ١١ م) . وقد أشار مركوبولو فى حديث رحلته فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) إلى ازدهار نسج الحرير والديباج فى بغداد والموصل . والحق أن النهضة فى صناعة النسج كانت عامة فى الأقاليم التى خضعت لحكم السلاجقة .

ولم تكن الزخارف المستعملة حينئذ فى منسوجات بلاد الجزيرة وآسيا الصغرى تختلف كثيرا عما عرفناه فى إيران فى العصر نفسه . فأنها تتفق كلها فى التحرر من العنف والجفاف المعروفين فى الأساليب الفنية الساسانية وفى الجمال الزخرفى الذى نلمسه فى تأليف الرسوم واستعمال الزخارف الكتابية .

ومن المنسوجات السلجوقية التى تنسب إلى آسيا الصغرى فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) قطعة من الديباج فى متحف الغرفة التجارية بمدينة ليون . وقوام زخرفتها دوائر من أشرطة ذات وريدات ، وتضم هذه الدوائر رسوم سباع متدابرة ولاذيل لها ، فوق أرضية من زخارف نباتية ( شكل ٣٠٥ ) . وفى طرف القطعة بقية شريط من الكتابة النسخية نصه : « [ علاء الدنيا ] والدين أبو الفتح كيقباد بن كيخسرو برهان [ امير المؤمنين ] » فهى إذن باسم كيقباد الأول سلطان قونية فيما بين عامى ٦١٦ و ٦٣٤ هـ ( ١٢١٩ و ١٢٣٦ م) أو كيقباد الثانى سلطانها فيما بين عامى ٦٩٦ و ٧٠٠ هـ ( ١٢٩٦ و ١٣٠٠ م ) .

**المنسوجات الإيرانية فى عصر المغول والتيموريين**

لم تصل إلينا منسوجات كثيرة يمكن الجزم بنسبتها إلى إيران فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ — ١٥م) . ولكن المعروف أن النساجين الإيرانيين منذ القرن السابع الهجرى تأثروا بزخارف المنسوجات الصينية إلى حد كبير ، بسبب ازدياد الوارد من هذه المنسوجات ثم بسبب غزوات المغول واتساع تجارة إيران مع الشرق الأقصى وقدوم كثير من النساجين الصينيين إلى إيران وبسبب إقبال القوم على تقليدها والنسج على منوالها .

والمعروف أن مقاليد الحكم فى الصين كانت حينذاك فى أيدى أسرة يوان المغولية الأصل والتى ظلت تحكمها حتى سنة ٦٦٨ هـ ( ١٣٦٧ م ) . وكان طبيعياً أن يعظم التبادل الثقافى والفنى بين أبناء البيت الواحد من المغول فى أمبراطوريتهم بالصين وأمبراطوريتهم فى إيران . بل إن جاليات إسلامية نمت فى الصين حينئذ واشتغلت بنسج الحرير الذى كان يصدر إلى أنحاء الشرق الإسلامى ، فيؤثر على الأساليب الفنية فى مراكز النسج فيه . وأقبل النساجون فى إيران على تقليد الموضوعات الزخرفية الصينية كالتنين والعنقاء وما إلى ذلك من الحيوانات الخرافية ثم زهرة اللوتس وعود الصليب ( فاويا Peony. Pivoine ) ورسوم السحب الصينية ( تشى ) التى امتازت بها المنسوجات الصينية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق . م — ٢٢٠ م)



(شكل ٣٠٦) قطعة نسيج من الحرير اللامع خضراء اللون وفيها خيوط مفضضة . من القرن ٨ هـ (١٤ م) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين

ومن أهم مراكز النسج الأيرانيـة فى عصرى المغول والتيموريين هراة ونيسابور ومرو وتبريز وقم وسمرقند وقاشان ويزد وإصفهان . ويظهر جمال المنسوجات المغولية والتيمورية فى الملابس والأقمشة المرسومة فى الصور التى ترجع إلى هذين العصرين . وعرف النساجون فى ذلك الوقت تنظيم الزخرفة فى أشرطة ، على النحو الذى أقبل عليه النساجون فى شتى أنحاء العالم الإسلامى وكان بعض تلك الأشرطة يملأ بخطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعة . كما أقبلوا على موضوعات زخرفية نباتية محوّرة عن الطبيعة تحويراً بسيطاً وتمتاز بأن رسوم أوراق الشجر فيها قد تنبت من الفروع والسيقان وأحياناً من الأرض نفسها فتغطى النسيج

كله وتجعله كالحديقة الغناء . ومن الموضوعات الزخرفية التى أقبل عليها النساجون فى هذين العصرين رسوم الفروع النباتية ( الأرابسك ) ورسوم بلاط القاشانى .

وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة المغولية الحريرية ، عليها رسوم حيوانات أو طيور كبيرة (شكل ٣٠٦). وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط النسخى الكبير باسم السلطان « علاء الدنيا والدين أبى سعيد بهادرخان » وهو السلطان الايلخانى الذى حكم إيران فيما بين عامى ٧١٦ و ٧٣٦ هـ ( ١٣١٦ و ١٣٣٥ م ) . وكانت هذه التحفة محفوظة فى أحد متاحف فينا . وهى جزء من كفن رودلف الرابع دوق النمسا .



(شكل ٣٠٧) قطعة نسيج من الحرير محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . من صناعة إيران فى القرن ١٠ هـ (١٦م)

ومن المنسوجات التى قد تنسب إلى هذا العصر المجموعة التى يظهر فيها التأثر الكبير بالأساليب الفنية الصينية والتى كتب على بعض قطعها اسم السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون وقد تحدثنا عنها فى بعض الكلام على المنسوجات المملوكية (انظر شكل ٢٩٨) . وهناك مجموعة أخرى يظهر فيها هذا التأثر الكبير بالزخارف الصينية . ورسوم هذه المجموعة فى أشرطة بعضها مقسّم إلى مناطق متعددة . وقد جاء على إحدى هذه القطع اسم ناسجها « عبد العزيز » .

وامتاز عصر التيموريين بأنواع من المنسوجات ولا سيما النسيج المقصب بالذهب والفضة والمزيّن برسوم طيور صينية الطراز . وزاد وجود زهرة اللوتس فى زخارف المنسوجات فى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) كما زادت الدقة فى رسم الموضوعات الزخرفية عامة ، ولا سيما البط الذى استخدم كثيراً فى زخارف ذلك العصر .



(شكل ٣٠٨) رداء من المخمل (القطيفة) . من صناعة مدينة يزد بإيران فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) محفوظ بمتحف استوكهلم

## المنسوجات الإيرانية فى العصر الصفوى



(شكل ٣٠٩) سترة من الديباج ، من نسج إيران فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) . محفوظة فى متحف الآثار الاسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

كان العصر الصفوى أعظم العصور فى تاريخ المنسوجات الإيرانية فكان علية القوم يسرفون فى استعمال الأقمشة الغالية إسرافاً لاحد له . وكانت مصانع النسج تخرج منها كميات وافرة يحمل التجار بعضها إلى الأسواق فى أوربا والشرق الأدنى . وكانت زخارف تلك المنسوجات تنم عن الأناقة والنضوج الفنى . ووصل النساجون إلى ثروة زخرفية لم تعرفها العصور السابقة وأقبلوا على رسوم الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية ومناظر الحدائق الغناء والطيور والغزلان ورسوم السحب الصينية ، كما وصلوا فى الصباغة إلى إخراج أدق الألوان وأكثرها تنوعاً . وأتقنوا فضلا عن ذلك شتى أنواع المنسوجات . من ديباج وقطن وأطلس ومخمل (قطيفة) .

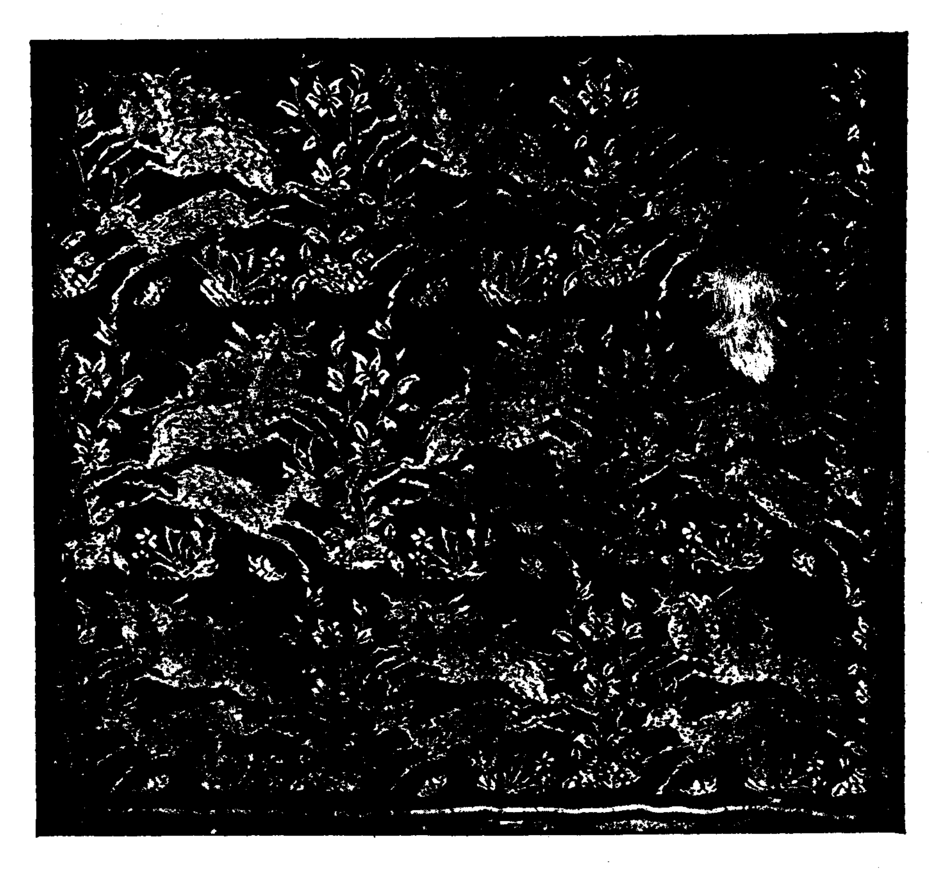
ومن أبين صفات المنسوجات الصفوية قربها من الصور المرسومة فى ذلك العصر . ولا عجب فقد كان كثير من المصورين يشتغلون باعداد الرسوم للمنسوجات . وكان قوام الزخرفة فى بعض هذه المنسوجات مناظر من قصص الشاهنامه أومنظومات الشعراء الإيرانيين المعروفين أو مناظر تمثل الأمراء والنبلاء فى الصيد ، فضلا عن مناظر الحفلات فى الحدائق والهواء الطلق .



( شكل ٣١٠ ) قطعة من حرير لامع ذى زخارف مطرزة ، من صناعة إصفهان
فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م )

وطبيعى أن ملابس القوم فى هذه الرسوم تساعد على معرفة التاريخ الذى تنسب إليه ( شكل ٣٠٧ ) وكانت الأساليب الفنيـة فى مدرسة رضا عباسى واضحة فى زخارف تلك المنسوجات ( شكل ٣٠٨ ) . وأقبل النساجون الإيرانيون على استعمال رسوم الطيور والحيوانات فى زخارفهم ( الأشكال ٣٠٩ و ٣١٠ و ٣١١ ) ، كما استخدموا رسوم الزهور والنباتات ( شكل ٣١٢ و ٢١٤ ) وكانت كل هذه الرسوم غاية فى الدقة والجمال الزخرفى دون تحوير كبير عن الطبيعة .

وكان يحدث أحيانا أن يعمد النسّاج إلى تحوير رسوم الحيوانات والطيور عن الطبيعة تحويرا كبيرا و إلى ترتيبها فى أسلوب يجعلها موضوعات زخرفية منسّقة . وكان أكثر ما يحدث هذا فى قطع النسيج المطرزة فى القرن الحادى عشر الهجرى ( شكل ٣١٣ ) . كما كان يحدث أحيانا أخرى أن يجمع النساج بين هـذه الزخرفة المنسقة وغيرها من الرسوم النباتية ، على نحو ما نرى فى قطعـة نسيج مطرزة ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . وقوام الزخرفة فيها



( شكل ٣١١ ) قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزد
فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) .

رسوم زهور حمراء وسباع سوداء محوره عن الطبيعة ، ويحيط بالزهور والسباع أشرطة حمراء بها كتابة سوداء وزرقاء . وتتعاقب الأشرطة بحيث تؤلف أشكالا متوازية الأضلاع تضم رسوم أشخاص فى حديقة (شكل ٣١٥ ) . ولكن الرسوم النباتية ورسوم الطيور والحيوانات كانت فى بعض المنسوجات الصفوية المطرزة قريبة جداً من الطبيعة ( شكل ٣١٦ ) .

ومما أنتجته مصانع النسج الإيرانيـة فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة ١٧ — ١٨ م ) أحزمة حريرية طويلة ، قوام زخارفها أشرطة أفقية تنتهى فى طرفيها بمنطقة أوسع مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (شكل ٣١٧ ) . ويمتاز هذا النوع من الأحزمة بأن النساجين فى جنوب شرقى بولندة أقبلوا على تقليده فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) بعد أن ازدهرت تجارته على يد التجار الأرمن واليهود فى وسط أوربا وجنوبها الشرقى . وزاد الإقبال على هذه الأحزمة حتى عمل النساجون البولنديون على نسج مثلها فى بولندة ، واستعملوا



**(شكل ٣١٢)** قطعة نسيج محلى بخيوط معدنية . من صناعة « مغبث » بأصفهان فى عهد الشاه عباس الأكبر ، محفوظة فى متحف ڤكتوريا وألبرت



( شكل ٣١٣ ) بقجة من النسيج المطرز ، من صناعة إيران فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م )
محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

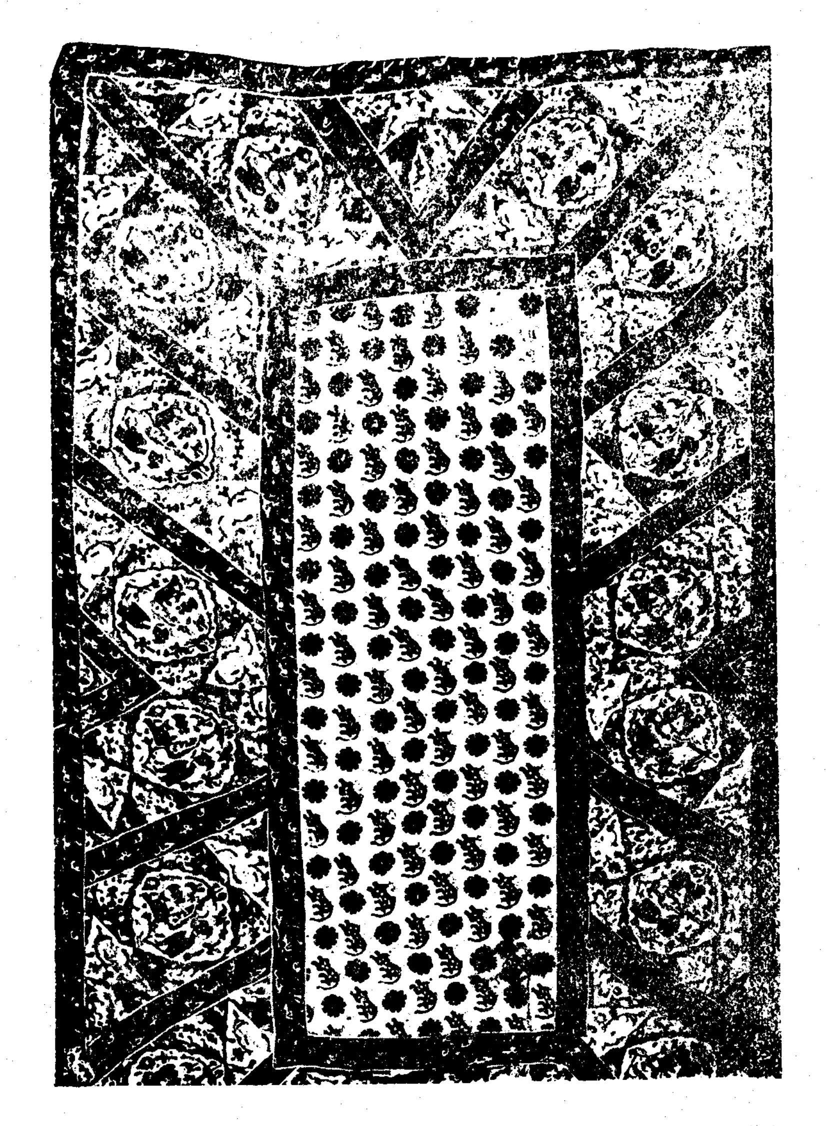
زخارفها المكونة من الأشرطة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور . ولم تلبث منتجات الصناعة المحلية أن طغت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران أو اسطنبول .

وكانت أعظم مراكز النسج فى العصر الصفوى تبريز وهراة ويزد وإصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساوه وسلطانية واردستان وشروان .

وقد وصلت إلينا أسماء بعض النساجين الإيرانيين فى هذا العصر . مثل غياث وعبد الله وحسين ويحيي ومعز الدين بن غياث وإيان محمد فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) ومحمد خان وعلى وإسماعيل قاشانى ومعين ومغيث وآقا محمود فى القرن الحادى عشر .



(شكل ٣١٤) رداء من الديباج . من نسج إيران فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م)
محفوظ فى متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بأمريكا



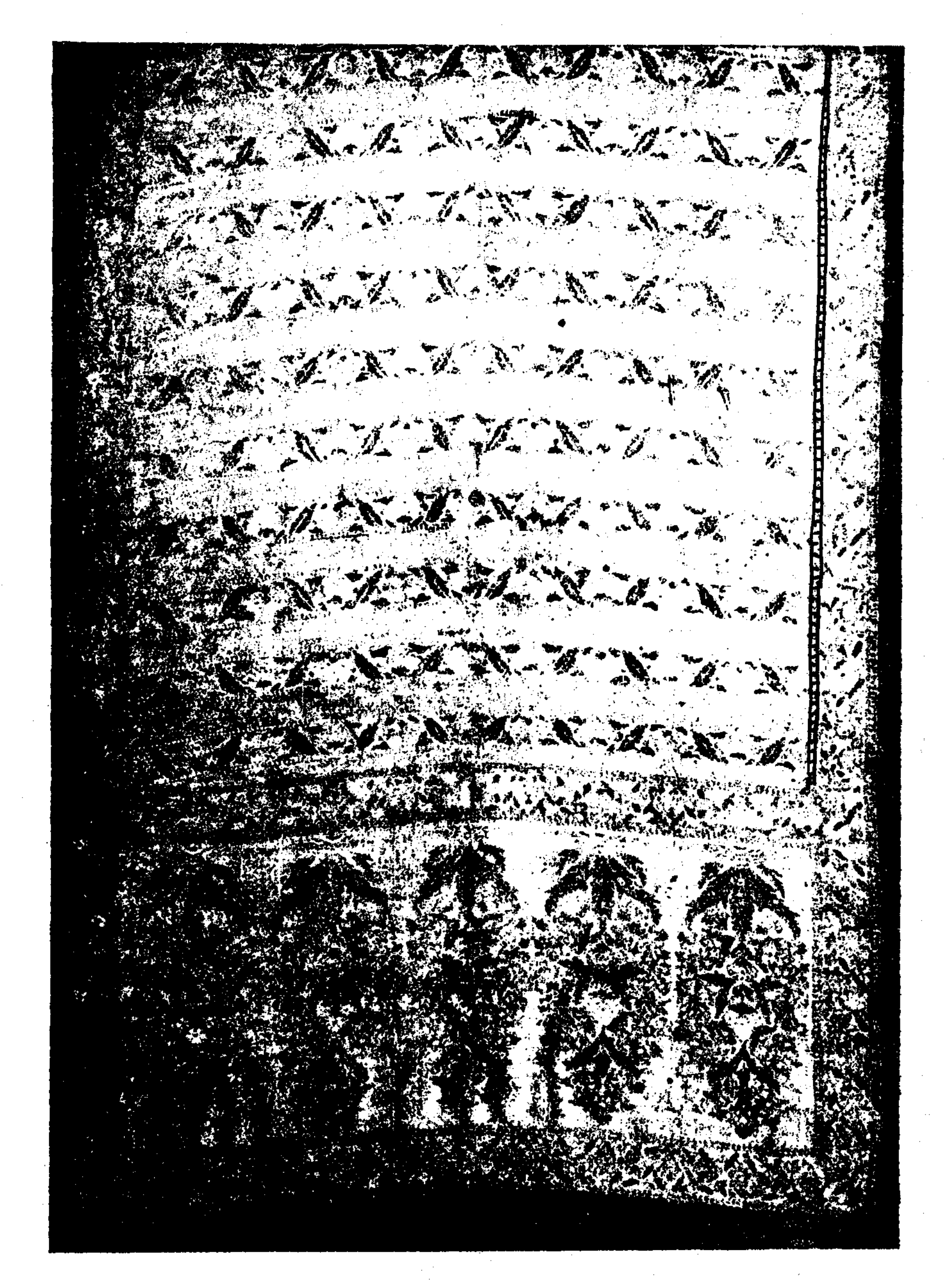
( شكل ٣١٥ ) قطعة من نسيج مطرزة فى إيران من القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م )
ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ولا ريب فى أن أبدع المنسوجات الصفوية هو المخمل ( القطيفة ) ذو الرسوم القوية والألوان الجميلة المتلألئة . وقد اشتهرت بإنتاجه مدينة قاشان فى القرن العاشر الهجرى وبداية القرن الحادى عشر ( ١٦ — ١٧ م ) . وامتاز برسومه التى تشبه إلى حد كبير رسوم الصور فى المخطوطات . ولما تولى الشاه عباس الأكبر سنة ٩٨٥ هـ ( ١٥٨٧ م ) ، وكان كما نعرف من أعظم رعاة الفن والفنانين فى إيران ، شمل برعايته إنتاج الديباج والمخمل الثمين ، وأنشأ المصانع لنسجهما فى شتى البلاد الإيرانية ولا سيما إصفهان .



( شكل ٣١٦ ) قطعة نسيج مطرزة بالحرير ، من صناعة إيران فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) ومحفوظة فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك

وكان إنتاج المنسوجات الإيرانية عظيما فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) ولكن الأزمة الاقتصادية طغت على البلاد بعد الفتح الأفغانى ، وقنع القوم بالرخيص من الأقمشة ،



( شكل ٣١٧ ) حزام من الحرير . من إيران فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م )
ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ولا سيما المنسوجات المطبوعة المعروفة باسم « قلم كار » وكانت تصنع بمدينـة قاشان فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) وازدهرت صناعتها بعـد ذلك فى إصفهان وفى الهند أيضاً ، وأصبحت فى القرن الماضى من أهم صادرات الشرق إلى أوربا .

**المنسوجات فى الأندلس**

أدخل العرب فى الأندلس نظام الطراز ، وازهرت على يدهم صناعة النسج فى مراكز مختلفة من شبه الجزيرة الأسبانية وقد ذكر المؤرخون فى العصور الوسطى أن قصب السبق فى هذا الميدان كان لمدينة المرية ، فأشار الإدريسى الى أنه كان بها فى عصر المرابطين من طرز الحرير ثمانمائة طراز « يعمل بهـا الحلل والديباج والسقلاطون والاصبهانى والجرجانى والستور المكللة والثياب المعينة والخمر والعتابى والمعاجر وصنوف أنواع الحرير » أما أهم المراكز الأخرى لصناعة النسج فى الأندلس فالقة واشبيلية وغرناطة ومرسية . وفضلا عن ذلك فقد أشار بعض المؤلفين فى العصور الوسطى إلى أن تربية دودة القز أدخلت إلى الأندلس فى القرن الرابع الهجرى (١٠ م) على يد أسرة من الشام ثم ازدهر استخراج الحرير فى الأندلس وأصبح يصدر منها إلى سائر البلاد فى أوربا والعالم الإسلامى .

ولعل أقدم المنسوجات التى تنسب إلى الأندلس قطعة محفوظة فى المجمع الأسبانى للعلوم التاريخية بمدريد . وهى من خيوط الحرير والذهب وقوام زخرفتها شريط فيه جامات تضم رسوم أشخاص جالسين ورسوم سباع وطيور وحيوانات أخرى ، وفيه سطران من الكتابة الكوفية ، نص ما يقرأ منها : « بسم الله الرحمن الرحيم البركة من الله واليمن والدوام للخليفة الإمام عبدالله هشام المؤيد بالله أمير المؤمنين » والملاحظ فى رسوم هذه التحفة وكتابتها أنها تشبه إلى حد كبير رسوم بعض المنسوجات الفاطمية حتى تساءل بعض مؤرخى الفنون الإسلامية عما إذا كان محتملا أن نظن أنها لم تصنع فى الأندلس نفسها . ولكننا نستبعد أن تكون من صناعة مصرية ، لأن الخليفة هشام الثانى الذى تنسب إليه هذه التحفة حكم الأندلس بين عامى ٣٦٦ و ٣٩٠ هـ ( ٩٧٦ و ١٠٠٩ م ) بينما تشبه زخارف هذه التحفة ما نراه على المنسوجات الفاطمية فى عصر المستنصر الذى كان يحكم فى مصر بين عامى ٩٢٧ و ٩٨٧ هـ ( ١٠٣٥ و١٠٩٤ م) . ولكنها بعيدة بعض الشيء عن الزخارف الفاطمية المعاصرة لها فى عصرى العزيز والحاكم . وفضلا عن ذلك فإن الرسوم الآدمية فى زخارف هذه التحفة الأندلسية تشبه الرسوم الآدمية التى نعرفها فى زخارف العلب العاجية الأندلسية فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) وهى زخارف لم يقبل على استعمالها النساجون فى مصر .

وفى متحف كوبر يونيون Cooper Union بنيويورك قطعة من الحرير قوام الزخرفة فيهـا دوائر متقاطعة تضم رسـوم أشخاص فى منظر شراب ، ويشبه أسلوبهم الفنى رسم

الأشخاص على العلب العاجية الأندلسية فى القرن الخامس الهجرى (١١ م)، مما يرجح معه أن هذه التحفة من صناعة هذا القرن . كما أن فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك قطعة من الديباج تتألف زخارفها من دوائر فيها رسم موسيقيين يحملون الدف ، ويذكر هذا الرسم بالرسوم الآدمية التى نعرفها فى التحف الساجوقية فى القرن السادس الهجرى (١٢م). فالراجح أن تلك التحفة ترجع إلى هذا التاريخ .

( ٣١٨ ) قطعة من الديباج الأحمر والزبدى اللون . من الأندلس فى القرن السادس أو السابع الهجرى ( ١٢ — ١٣ م ) . محفوظة فى متحف ڤكتوريا والبرت

ومن المنسوجات الأندلسية المشهورة قطعة من الديباج ذى الخيوط الحريرية والذهبية ، كانت تحفظ فيها وثيقة فى محفوظات كاتدرائية سلمنكة بأسبانيا ، من عهد فرناندو الثانى ملك ليون فى القرن السادس الهجرى ( ١١٥٨ — ١١٨٨ م ) والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى عصر هذا الملك ، وقوام زخرفتها من أشرطة ذات كتابات كوفية وتؤلف دوائر فيها رسوم طيور متدابرة ولافتة رؤوسها . وبين الدوائر نجوم حولها زخارف نباتية . وكان هذا النوع من الزخرفة محبوباً للنساجين فى الأندلس . وقد وصلت إلينا قطع ترجع إلى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣م ) ومن بينها قطعة فى متحف ڤكتوريا والبرت ( شكل ٣١٨ ) وقطعة أخرى فى متحف الفنون التطبيقية ببرلين ( شكل ٣١٩ ) وتتكرر



( شكل ٣١٩ ) نسيج حريري من الأندلس في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م )
في متحف الفنون التطبيقية في برلين

في شريط هذه القطعة الأخيرة عبارة « البقا لله » ، في أسلوب زخرفي ، فتبدو مقروءة حينا ومقلوبة من اليسار إلى اليمين حيناً آخر .

وهناك مجموعة أخرى من المنسوجات المنسوبة إلى الأندلس تمتاز زخارفها بالدوائر التي تضم رسوماً عنينة المظهر قوية الطابع بعضها آدمي وبعضها الآخر أشكال حيوانات وطيور . ومن أبدع ما نعرفه من هذه المجموعة قطعتان في متحف ڤيش Vich بأسبانيا ، الأولى قوام زخرفتها دوائر من الأشرطة ذات الرسوم الحيوانية وتضم كل دائرة رسم رجل ذي لحية وشعر غزير يضم بين ذراعيه أسدين . وفوق الدوائر شريط من الكتابة الكوفية ، أما القطعة الثانية فإن أشرطتها الداخلية تضم حيوانيين مجنحين ولكل منهما رأس آدمي .

ومن الأقمشة الأندلسية المشهورة علم أو ستار من خيمة ، ومحفوظ الآن فى أحد الأديرة بمدينة برغش Monasterio de les Huelgas, Burgos ، طوله ٣١٧ وعرضه ٢١٧ سنتيمتراً ، وقوام زخرفته رسوم نباتية وهندسية (شكل ٣٢٠) تشبه رسوم الصفحات المذهبة فى بداية المخطوطات ، وعليه خمسة أسطر من الكتابة الكوفية نصها ، العلوى: «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم» والأوسط : «يا أيها الذين آمنوا هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم» والأيسر : «ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون يغفر لكم ذنوبكم ويدخلكم جنات» . والسفلى : « تجرى من تحتها الأنهار ومساكن طيبة فى جنات عدن ذلك » .

( شكل ٣٢٠ ) علم أو ستار من الأندلس فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) محفوظ فى أحد أديرة مدينة برغش

ومن منتجات الأندلس فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ — ١٥م) نوع من المنسوجات تشبه زخارفه رسوم كثير من زخارف قصر الحمراء ، ولذلك فإنهم ينسبونه إلى طراز هذا القصر . ويمتاز هذا النوع برسوم الأطباق النجمية والأشرطة المتداخلة والجدائل والأشكال الهندسية ، مما يجعل زخارفه تبدو كأنها رسوم مجموعة من بلاط القاشانى وفضلا عن ذلك فإننا نجد فيه أشرطة من الكتابة بالخط الكوفى ذى الحروف الزخرفية المتشابكة

وقد كان الإقبال عظيما على هـذه المنسوجات ذات الزخارف الهندسية فيما بين القرنين الثامن والعاشر بعد الهجرة ( ١٤ — ١٦ م ) ولـكنها عرفت فى القرن السابع كما يبدو من زخارف قطع موزعة بين متاحف مدريد ونيويورك وروما ولندن وغيرها . وكانت كلها جزءاً من ثوب أخرج سنة ١٨٤٨ م من قبر الأمير دون فيليب ابن فرديناند القديس ملك أسبانيا . وقد مات هذا الأمير سـنة ١٢٧٤ م ودفن فى مدينة صغيرة Villalcazar de Sirga من أعمال بلنسية . وقوام الزخرفة فى هذه القطع أشرطة متشابكة ونجوم ودوائر ومربعات وأشرطة من الكتابة الـكوفية الزخرفية والـكتابة بخط النسخ المغربى .

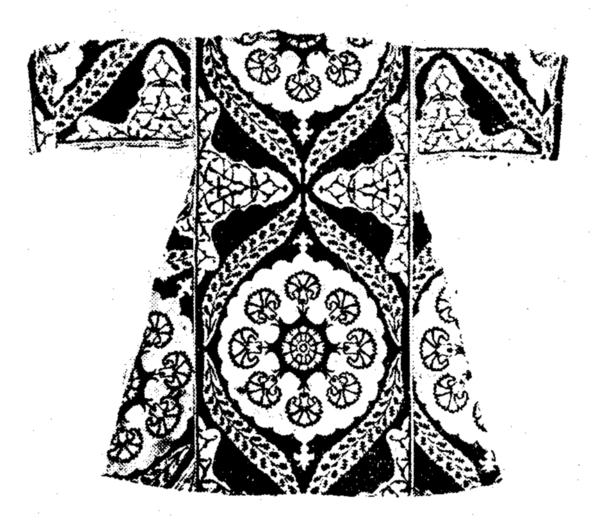
**المنسوجات فى الطراز العثمانى**

ازدهرت صناعة النسج فى الأمبراطورية العثمانية وكان أهم منتجاتهـا الديباج والمخمل (القطيفة) . ومعظم هذه المنتجات النفيسة كان فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٨ م ) . ولـكن هناك بعض قطع يمكن نسبتها إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) ، لأن زخارفها تشبه زخارف المنسوجات التركية فى ملابس الأشخاص المصورين فى اللوحات الفنية الإيطالية التى ترجع إلى هذا القرن ، ولاسيما لوحات المصور جنتيلى بلينى Gentile Bellini ( ١٤٢٩ — ١٥٠٧ م ) . وكانت أهم مراكز النسج فى آسيا الصغرى بروسة واسكدار .

وامتازت المنسوجات التركية بالموضوعات الزخرفية النباتية . ولم يكن فى رسومها التنوع الذى عرفناه فى رسوم المنسوجات الإيرانية ، بل أقبل النساجون على رسوم الزهور كالقرنفل والخزامى والسوسن والورد وما إلى ذلك مما نجده أيضاً على الخزف والقاشانى الذى كان يصنع حينئذ فى تركيا وسوريا ولا سيما فى مدينة إزنيق ( شكل ٣٢١ ) .

وكانت المنسوجات ذات الموضوعات الزخرفية الـكبيرة المسـاحة تستعمل فى الستائر والأغطية بينما كانت سائر الأقمشة تستعمل فى الملابس النفيسة فى شتى أنحـاء الأمبراطورية العثمانية . وتغلب على المنسوجات التركية الألوان ، الأحمر والأخضر والأرجوانى . كما أن نسجها كان يدخل فيه أحياناً خيوط الفضة المذهبة .

والملاحظ أن النساجين الترك نقلوا فى موضوعاتهم الزخرفية كثيراً من العناصر الزخرفية الإيرانية ولاسيما الرسوم النباتية والمراوح النخيلية ( بالمت ) ، كما نقلوا من المنسوجات الإيطالية ، ولاسيما المخمل المصنوع فى البندقية ، رسوم الرمان وبعض العناصر الزخرفية التى



شكل ٣٢١ ) رداء من المخمل . من تركيا فى القرن العاشر او الحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م )

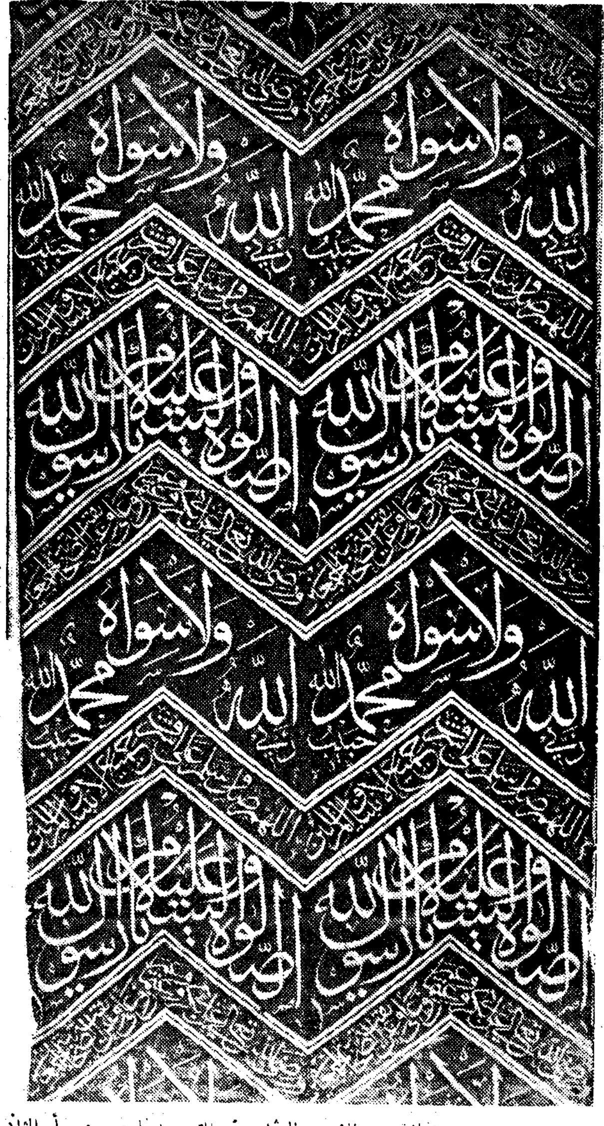
سادت هناك فى القرن الخامس عشر الميلادى . ولا عجب فقد كانت المنسوجات الإيرانية والايطالية كثيرة فى تركيا فضلا عن أن السلاطين العثمانيين ولاسيما سليمان القانونى استقدموا الفنانين الإيرانيين من إيران وألحقوهم بخدمة البلاط وشجعوا كثيراً منهم على النهضة بصناعتى النسج والخزف .



( شكل ٣٢٢ ) غطاء سرج من المخمل المصنوع فى بروسة فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) .

وكان قصب السبق فى إنتاج المخمل معقوداً لمدينة بروسة (شكل ٣٢٢) وأقبل النساجون فيها على الإبداع فى ترتيب رسوم الزهور والنباتات فى شتى الأوضاع وفى مختلف الجامات والمناطق. كما استعملوا زخارف على هيئة المروحة وأخرى على شكل دائرة تضم رسم هلال تحف به زخرفة متعرجة تشبه رسم السحب الصينية .

ولا شك فى أن الديباج التركى من أبدع ما أخرجته مصانع النسج فى العالم الإسلامى . ولعل أكثر الموضوعات الزخرفية انتشاراً فيه المناطق البيضية الشكل والمملوءة برسوم الزهور المختلفة .



(شكل ٣٢٣) قطعة من النسيج العثمانى فى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر بعد الهجرة (١٧ — ١٨م) ، محفوظة فى متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .

وقد انتشرت زخرفة المنسوجات بالتطريز فى العصر العثمانى فى آسيا الصغرى وفى أملاك الدولة العثمانية فى البلقان . ولم تكن الموضوعات الزخرفية المطرزة تختلف كثيراً عن الموضوعات المألوفة فى المخمل والديباج .

ومن أنواع المنسوجات العثمانية أقمشة من الحرير عليها كتابات فى أشرطة أفقية أو متعرجة (شكل ٣٢٣) . وكانت تنسج لتكسى بها القبور والأضرحة . وتشمل كتاباتها بعض الآيات القرآنية أو العبارات المألوفة فى الدين الإسلامى كالشهادتين أو أسماء الخلفاء الراشدين أو « الله ربى ولاسواه ، محمد حبيب الله » أو بعض الأحاديث النبوية المشهورة .

## المنسوجات فى الهند

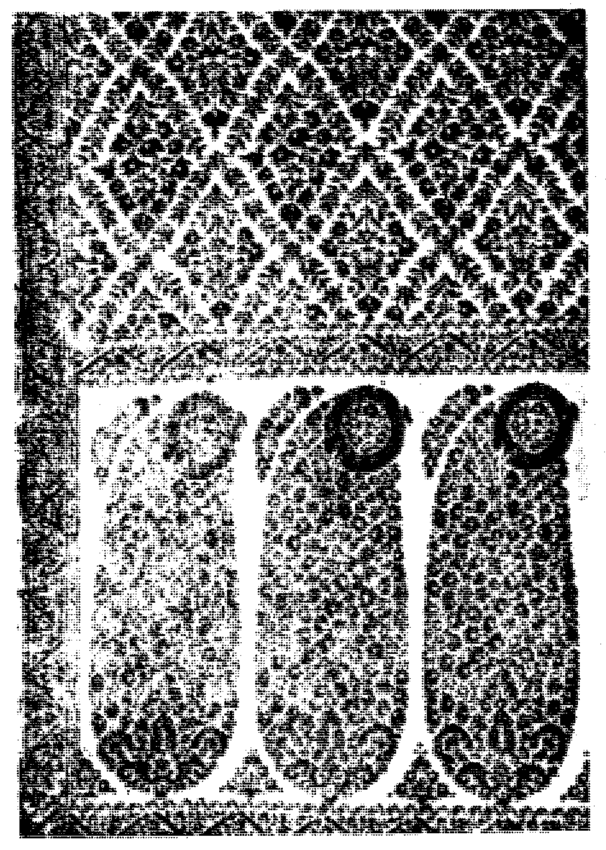
كان طبيعياً أن تزدهر صناعة النسج فى الهند بعد الفتح الإسلامى ، لأن الهنود حازوا قصب السبق فى هذه الصناعة منذ العصور القديمة ، وذاع صيتهم فى نسج الأقمشة القطنية

الدقيقة . وقد أقبل الأباطرة المغول في العصر الإسلامي على تشجيع هذه الصناعة وفرضوا عليها رقابة حكومية على نحو ما عرف في سائر أنحاء العالم الإسلامي . فازدهر على يدهم نسج الديباج ولاسيما في لاهور وبنارس وأحمد آباد وأورنجباد . وكان الديباج الهندي غنياً بما فيه من الخيوط الذهبية والموضوعات الزخرفية الفاخرة ، وحسبنا ما نراه في المنسوجات المستعملة في ملابس علية القوم في الصور المنسوبة إلى هذا العصر . وكانت رسوم الزهور والفروع النباتية القريبة من الطبيعة عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة في المنسوجات الهندية ( شكل ٣٢٤ ) .



(شكل ٣٢٤ ) قطعة من النسيج الهندي المطرّز في القرن الحادي عشر الهجري ( ١٧ م ) . محفوظة في متحف ڤكتوريا والبرت .

واتقن الهنود تزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة وأخرجت مصانعهم كميات عظيمة من هذه المنسوجات كانت تصدر إلى شتى أنحاء العالم . كما أتقنوا في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) صناعة شيلان الكشمير ذات الزخارف المنسوجة أو المطرزة . وكان قوام زخارفها الرسوم النباتية الدقيقة وغير ذلك من الموضوعات الزخرفية المألوفة في الطراز الهندي ( شكل ٣٢٥ ) .



( شكل ٣٢٥ ) شال من الكشمير . هندي من القرن ١٢ هـ (١٨ م) .

# الســـجاد

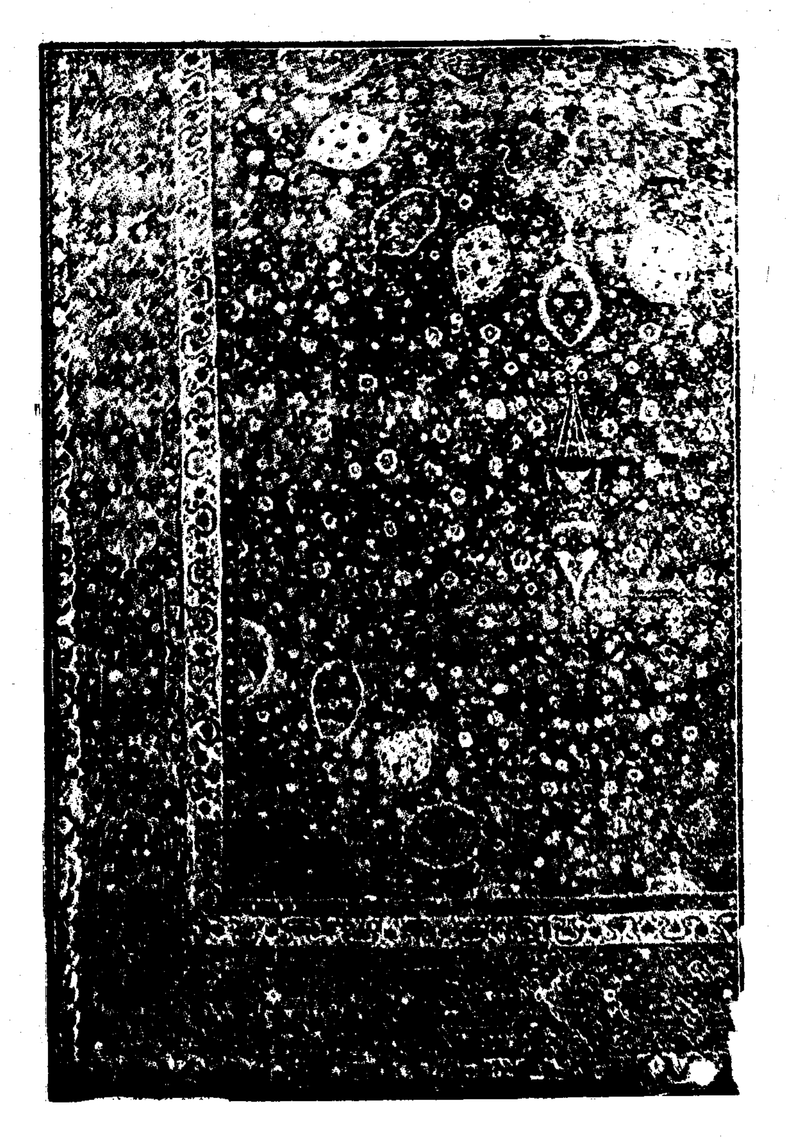
## السجاجيد المصرية فى فجر الإسلام وفى العصر الفاطمى

كشفت دار الآثار العربية فى حفائرها بالفسطاط قطعاً من السجاد ذات شأن عظيم فى دراسة السجاد فى فجر الإسلام . ومن بينها قطعة عليها بقية تاريخ يرجح أنه سنة ست ومائتين بعد الهجرة ( ٨٢١ م ) . وفى بعض المتاحف والمجموعات الفنية قطع من هـذا النوع تشهد كلها بأن صناعة السجاد كانت معروفة فى مصر فى القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) وأن خيوط الكتان كانت تستعمل فى السدى واللاحمة وأن العقد كانت على خيوط اللحمة وأن السجاد الذى كان يصنع فى ذلك العصر لم يكن كبير المساحة . وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من السجاد عليها كتابة بخط كوفى دخلته الزخرفة والراجح أنهـا ترجع إلى العصر الفاطمى . ولا ريب فى أن صناعة السجاد كانت زاهرة فى مصر الفاطمية ، فقد أشار المقريزى إلى شهرة مدينة أسيوط فى إنتاج السجاد الذى يشبه سجاجيد أرمينية . وقد ذكر اليعقوبى ذلك قبل المقريزى بعدة قرون .

## السجاجيد الإيرانية

ترجع شهرة إيران فى صناعة السجاد إلى العصور القديمة فقد كانت تصدره إلى الأغريق ثم إلى البيزنطيين ثم إلى الغربيين فى العصور الوسطى .

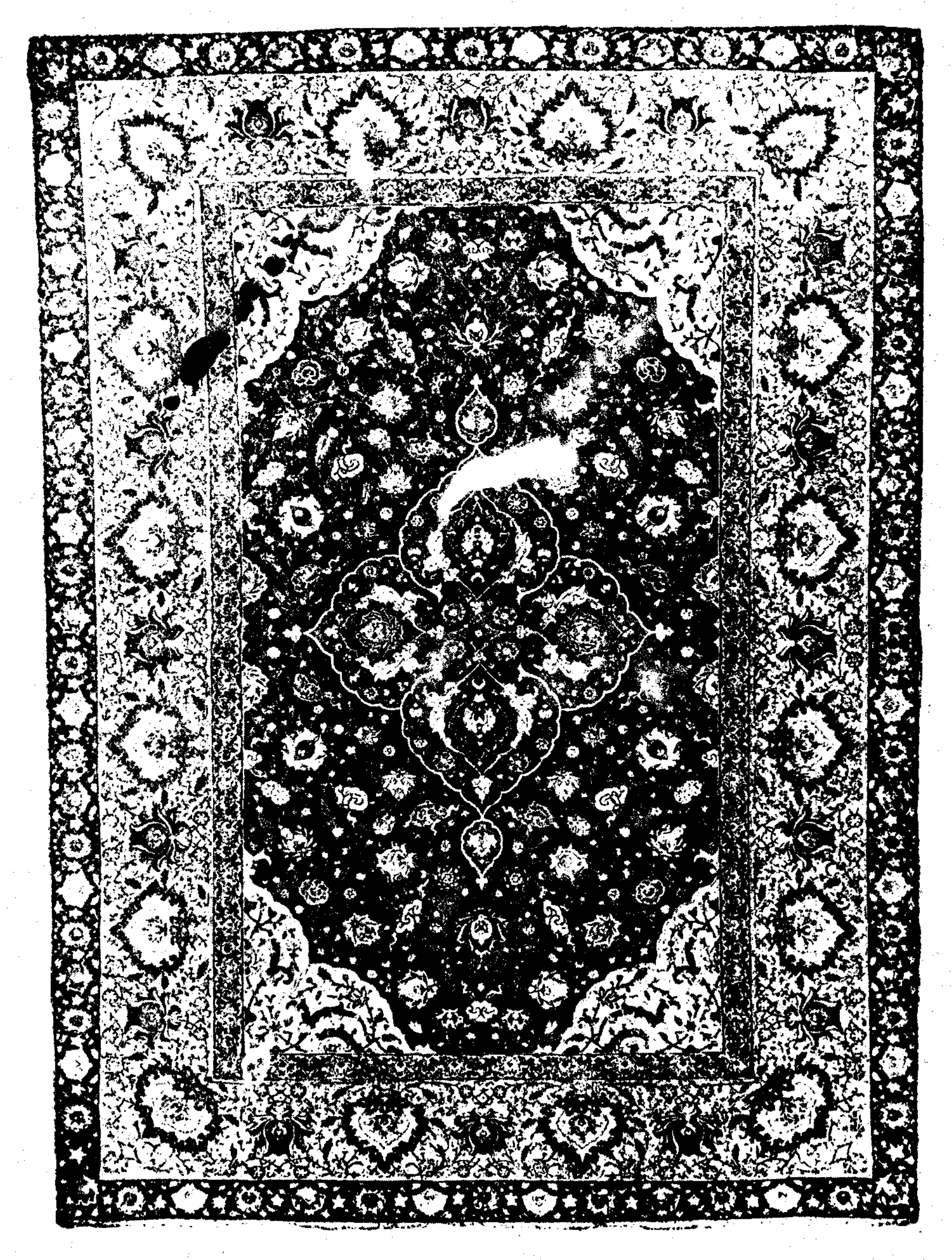
وكان الإيرانيون يصبغون خيوط السجاد بالألوان النباتيـة والحيوانية قبل نسجها . والسجاد الإيرانى ، كسائر السجاجيد اليدوية الشرقية ، له خميلة مستقلة عن رقمته ؛ والرقمة نسيج عادى له سداه وله لحمته ، أما الخميلة فخصل مستقلة من الصوف المشوط تعقد من أواسطها على خيوط السدى . أما فى السجاد المكنى الغربى ، فإن الخميلة تكون من الرقعة ، إذ أنها ليست إلا انتوءات خرجت بها خيوط الرقعة عن مستوى الرقعة نفسها . والمعروف أن نوع العقدة يختلف باختلاف البلاد . فالمقدة الفارسية تلتف الخصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره وإنمـا تحتضنه من تحته احتضاناً وفى كلتا الحالتين من التفات واحتضان ينتهى طرفاها فوق الرقعة فى مكانهما من الخميلة . أما فى العقدة التركية فتلتف الخصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها



(شكل ٣٢٦ ) سجادة إيرانية محفوظة فى متحف ڤكتوريا والبرت ومؤرخة من سنة ٩٤٦ هـ ( ١٥٤٠ م)
وعليها اسم صناعها « مقصود قاشانى » وكانت بمسجد الشيخ صفى الدين فى أردبيل

غائصين فى مستوى الرقعة وراء هـذين الخيطين ثم يجتمعان فينفذان بينهما صاعدين معاً متلامسين إلى وجه الرقعة فيحلان محلهما من خميلة البساط .

ويرجع جمال السجاد الإيرانى وشهرته إلى إبداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها ، وإلى متانة الصناعة ، والعناية بالصوف حتى لقد كانت الغنم تربى خصيصاً ويعنى بنظافة صوفها لينسج



( شكل ٣٢٧ ) سجادة حريرية ذات صرة ، من صناعة قاشان فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) محفوظة فى متحف جوبلان بباريس .

منه السجاد ، كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضـة كانت تدخل فى صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة .

وترجع أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة إلى العصر السلجوقى ؛ ولكن الحق أن صناعة السجاد الإيرانى تطورت ببطء فى العصر الإسلامى ولم تبلغ أوج عزها إلا فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) ثم بدأت فى الاضمحلال منذ بداية القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) .

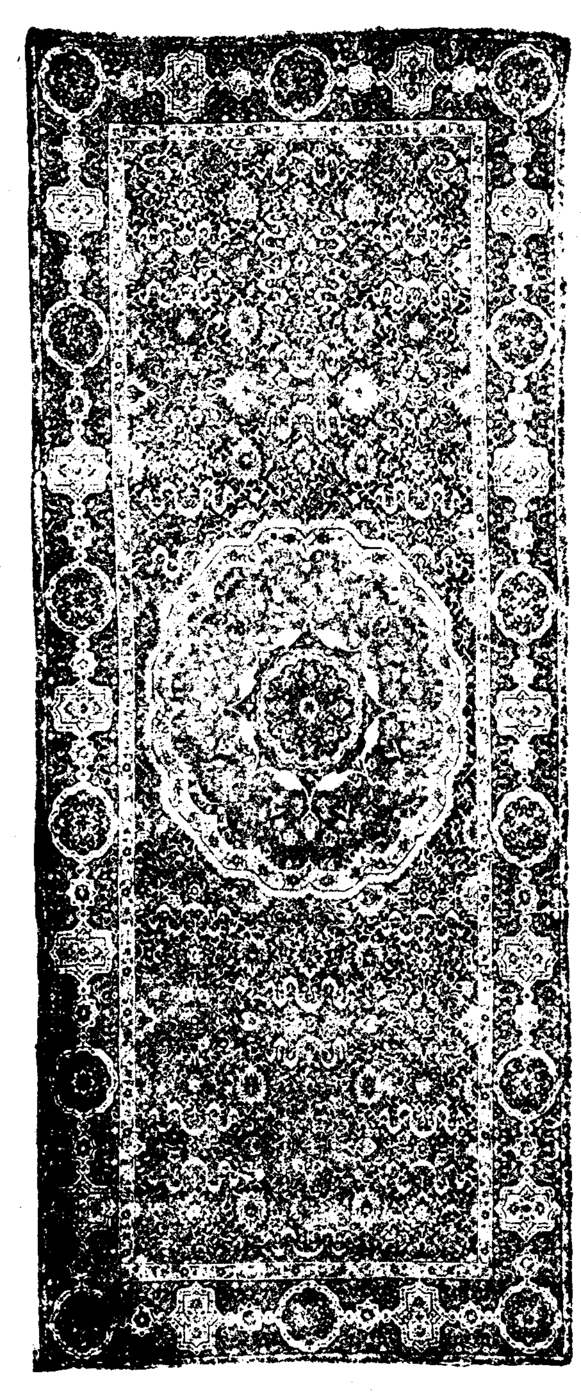
والراجح أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامى إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) ومما يؤسف له أن السجاجيد التى ترجع إلى ما قبل العصر الصفوى لم يصل إلينا منها شىء يستحق الذكر ؛ والذى نعرفه عنها مستمد من رسمها فى الصور الإيرانية واللوحات الفنية الأوربية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى . وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محوّرة عن الطبيعة . وفى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) كانت الزخارف هندسية فحسب ، كما نرى فى نوع منها يشبه السجاجيد التركية التى أطلق عليها اسم هانس هولبين Hans Hollin الأصغر الذى عاش فى بداية القرن العاشر الهجرى ( ١٤٩٧ — ١٥٤٣ م ) ورسم فى بعض صوره سجاجيد من هذا النوع .

وأقدم المعروف من السجاجيد الإيرانية الصفوية ترجع إلى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) ففى متحف پولدى پدزولى Poldi Pezzoil فى ميلان سجادة مؤرخة من سنة ٩٢٩هـ ( ١٥٢٣ م ) وعليها اسم صانعها « غياث الدين جامى »

ومن أشهر هذه السجاجيد الإيرانية القديمة سجادة طولها ١١٫٥١ متراً وعرضها ٥٫٣٤ وهى تحفة فنية نادرة المثال ( شكل ٣٢٦ ) محفوظة الآن فى متحف ڤكتوريا وألبرت بلندن وكانت قبل ذلك فى مدينة أردبيل بضريح الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية . وفى وسط هذه السجادة جامة أو صرة كبيرة وحولها جامات أخرى صغيرة وبيضية . والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان البراقة . أما الأركان ففى كل منها رسم يتألف من ربع جامة كبيرة حولها جامات صغيرة . وإطار هذه السجادة غاية فى الجمال فهو مكون من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فضلا عن رسوم الزهور والزخارف النباتية . وفى طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيت شعر لحافظ الشيرازى ، وتحته العبارة الآتية : « عمل بنده دركاه مقصود كاشانى سنه ٩٤٦ » أى عمل خادم الأعتاب مقصود القاشانى سنة ٩٤٦ هـ ( ١٥٣٩ م ) .

وكانت أهم المراكز لصناعة السجاد فى إيران إصفهان وقاشان وتبريز وكرمان وهراة

وقراباغ وشيراز وهمدان ويزد . وقد ذهب بعض رجال الفنون إلى تقسيم السجاجيد بحسب زخارفها وذهب آخرون إلى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها ؛ ولكن الوصول إلى هذا التقسيم الأخير ليس سهلا ميسوراً لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جداً ، فضلا عن أن المصانع فى البلاد الإيرانية المختلفة كانت تقلد أى طراز ينال رواجا كبيراً ولو كان موطنه فى بلد آخر . وعلاوة على ذلك فان مركز الصناعة قد يكون قرية وقع عليها الإختيار لسهولة الوصول اليها ولكثرة المواد الأولية حولها ، بينما يكون تصميم السجاد وإعداد رسومه فى مصانع البلاط بالعاصمة أوفى بلد كبير آخر . ومع ذلك فإن بعض المراكز الفنية كانت يحتفظ فى منتجاتها بمميزات خاصة . والحق أن من الممكن تقسيم السجاجيد الإيرانية إلى أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع إلى مصانع بعض المدن الإيرانية



( شكل ٣٢٨ ) سجادة ذات جامة . من صناعة إيران فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) . ومحفوظة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس .

المعروفة ، ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب اليها أنواع بالذات ، كما أن بعض الأنواع لا نستطيع نسبتها إلى أى مدينة بالذات .

ومن أهم أنواع السجاجيد الإيرانية السجاجيد ذات الصرة أو الجـامة . وكانت تصنع على الخصوص فى شمالى إيران ولا سيما فى تبريز وفى قاشان . وأحسن السجاجيد المعروفة من هذا النوع ترجع إلى القرن العاشر ( شكل ٣٢٧ ) لأن الاضمحلال دب اليها منذ نهاية القرن التالى .

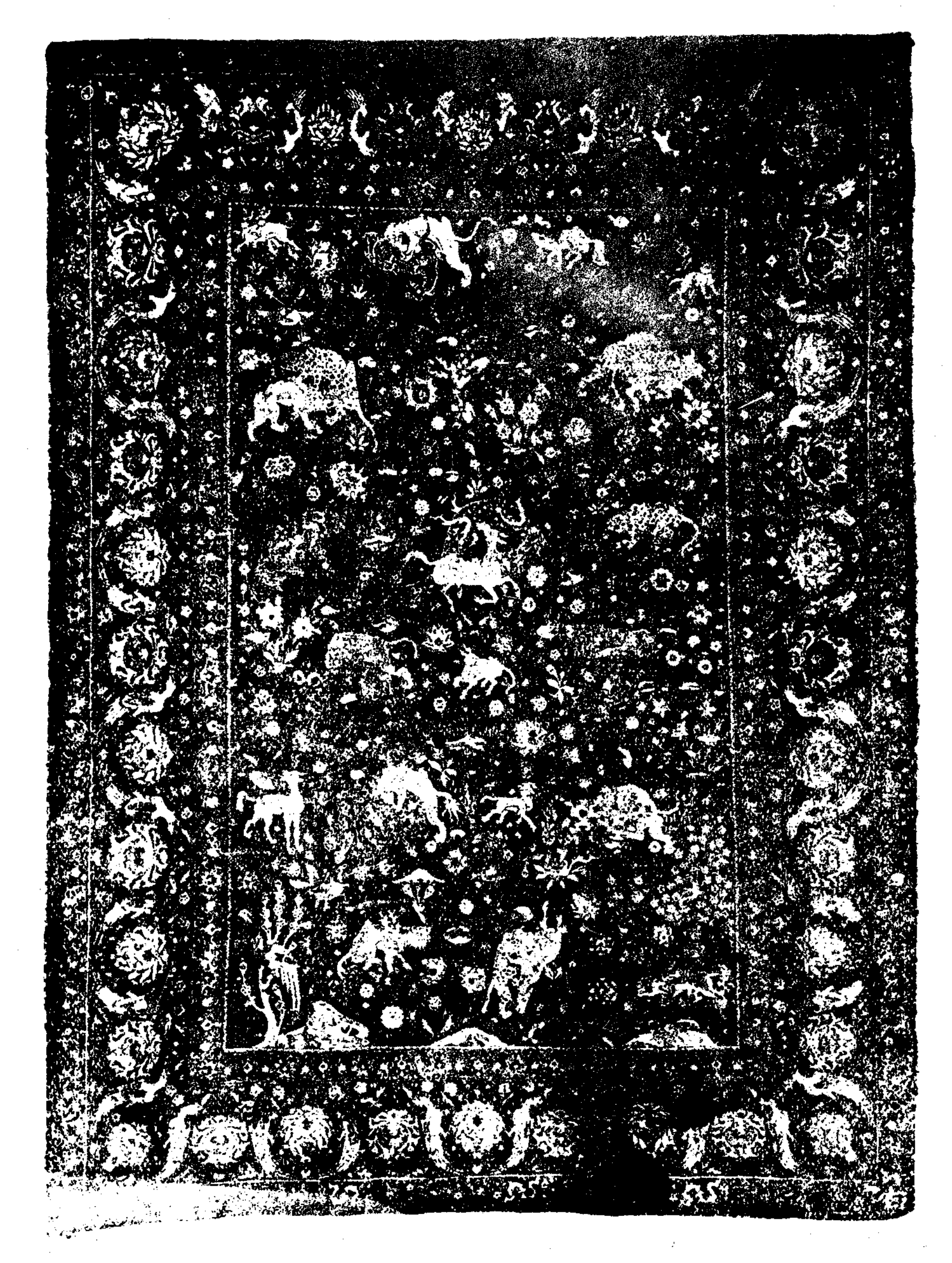
وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو جامة فى الوسط ، ذات أشكال مختلفة أو فصوص . وقد يمتد من طرفى الجامة العلوى والسفلى موضوع زخرفى أو إناء معلّق إلى جانبى السجّادة والغالب أن تكون الأركان أرباع جامات والأرضية من رسوم الزهور والفروع النباتيةالمحوّرة عن الطبيعة ، فضلا عن رسوم السحب الصينية (شكلى٣٢٧ و٣٢٨) . واستعملت فيها الألوان الأحمر والأخضر والأزرق بمختلف درجاته والأصفر والأبيض والرمادى . وقد يحدث أن تدخل رسوم الحيوانات والطيور فى زخارف السجاجيد ذوات الجامات (شكل ٣٢٩) .

أما السجاجيد ذوات الرسوم الحيوانية فالراجح أن المراكز الرئيسية لصناعتها كانت فى شمالى إيران فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) . وقد تدخل الرسوم الآدمية فى زخارف بعض هذه السجاجيد فنرى رسوم عشرات الحيوانات فوق أرضية من الزهور والأشجار وتقوم بينها رسوم الفرسان فى الصيد ، ومن أبدع السجاجيد المعروفة من هذا النوع سجادتان مشهورتان إحداهما كانت محفوظة فى متحف ڤينا والأخرى فى متحف الفنون الزخرفية بباريس . ومن أجمل السجاجيد ذوات الرسوم الحيوانية البحتة سجادة حريرية بديعة تنسب إلى قاشان . وزخارفها فى ستة صفوف ، ونرى فيها الأسد والفهد والنمر والتنين والغزال وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور والإطار من مراوح تخيلية يحف بكل منها طائران بريّان ( شكل ٣٣٠ ) . وقد يعنى فى رسوم بعض السجاجيد الإيرانية ذات الرسوم الحيوانية برسوم الأرضية من زهور ونبات بحيث لا نكاد ندرى لأى العنصرين يمكن أن تـكون الصدارة وأيهما يمكن اعتباره الزخرفة الثانوية . ويبدو ذلك جليا فى سجادة من صناعة تبريز محفوظة فى متحف المنسوجات بمدينة ليون ( شكل ٣٣١ ) . كما أن رسوم الحيوان تبدو ثانوية فى زخارف بعض السجاجيد الإيرانية إلى جانب الجامات والزهور والنبات ، ومن أمثلة هـذه السجاجيد واحدة فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك ( شكل ٣٣٢ ) .



ر سد س جادة من الحرير . من صناعة إيران فى القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

وينسب إلى هراة نوع من السجاجيد المزينة برسوم الزهور ( شكل ٣٣٣ ) ويرجع معظمها إلى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى وإلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر (١٦ — ١٨ م) . وقوام زخارفها فروع نباتية ومراوح نخيلية ورسوم سحب صينية .

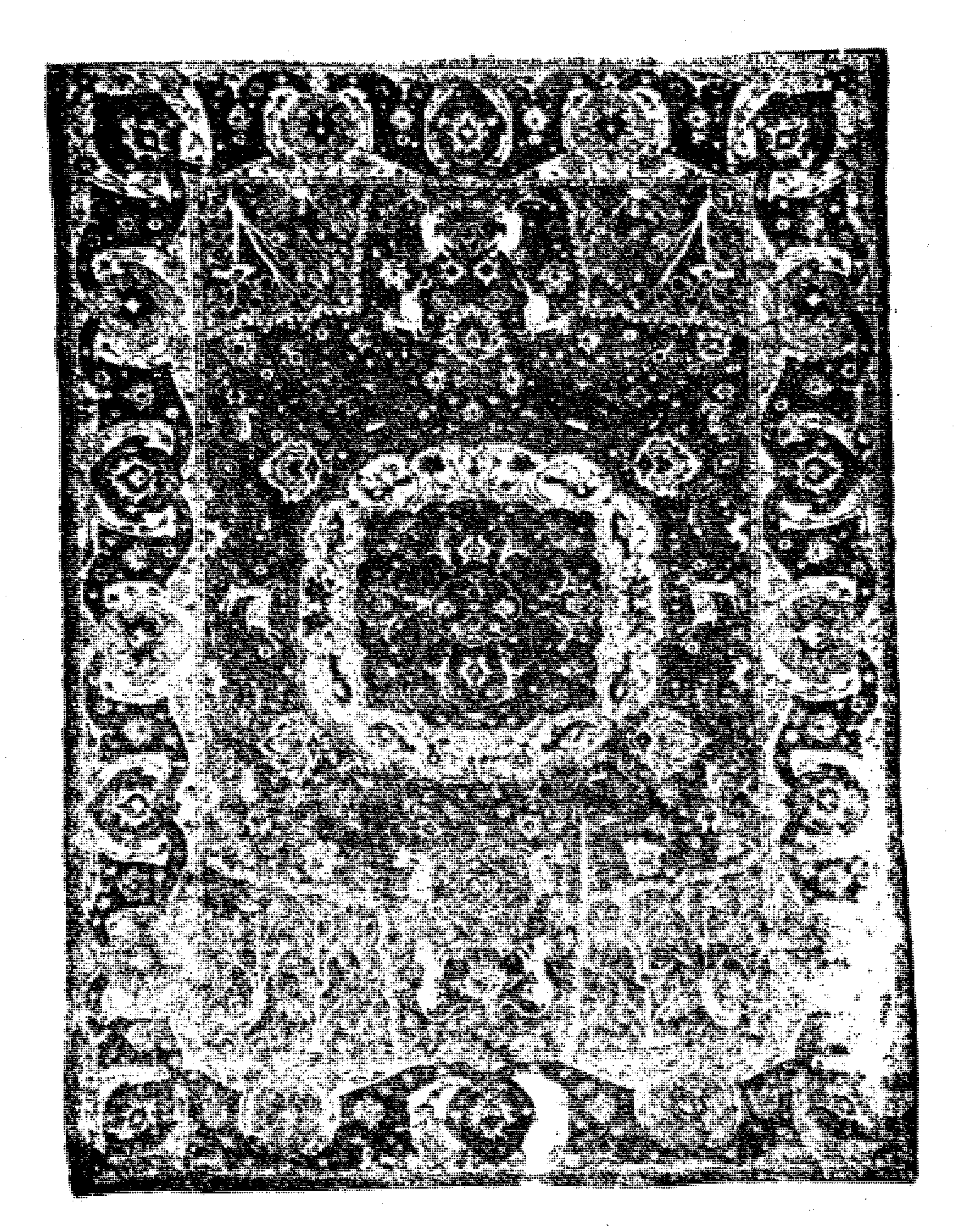


( شكل ٣٣٠ ) سجادة حريرية ذات زخارف من رسوم الحيوان . صنعت بمدينة قاشان فى القرن العاشر الهجرى (١٦م ) .

وأرضيتها فى معظم الأحيان حمراء اللون ، بينما الإطار أخضر . ونلاحظ فى سجاجيد هراة المصنوعة فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) أن رسوم المراوح النخيلية فيها أكبر



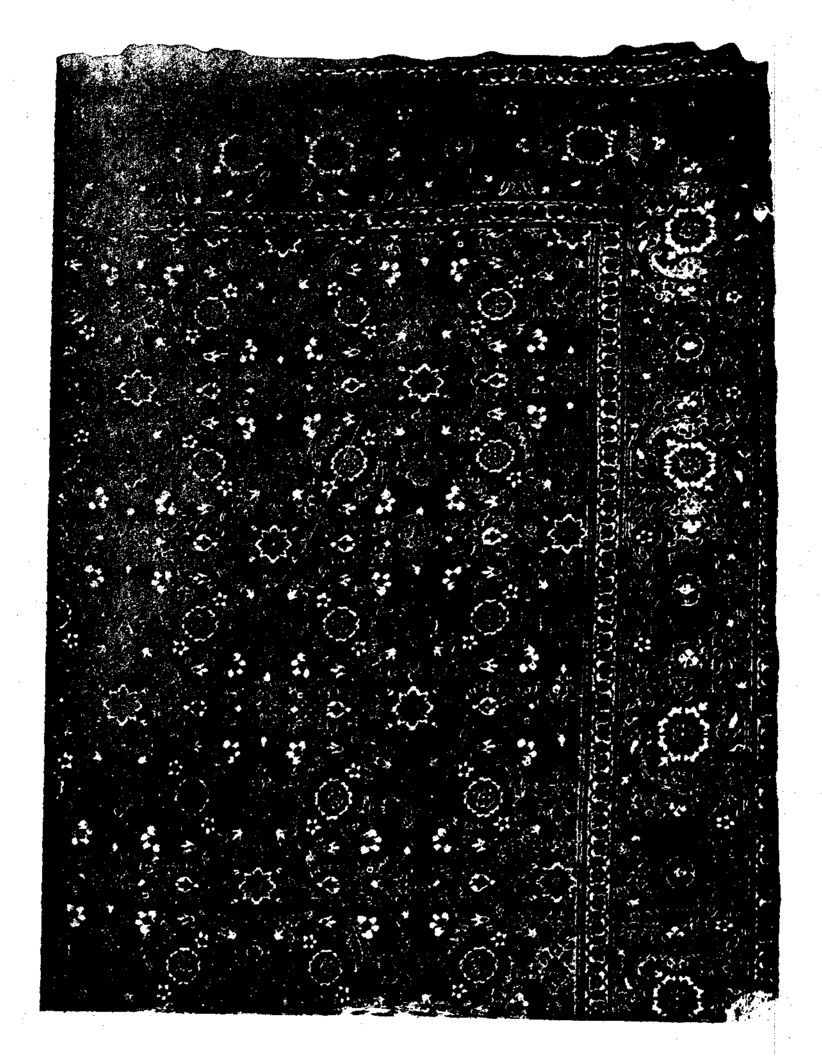
( شكل ٣٣١ ) سجادة من صناعة تبريز فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م )
ومحفوظة فى متحف المنسوجات بمدينة ليون



(شكل ٣٣٢) سجادة من شمالى إيران فى القرن العاشر الهجرى (١٦ م)

وأنها تحتوى ، فضلا عن الزخارف المعروفة فى القرن السابق ، على وريقات طويلة مقوّسة وأنها أقل دقة فى الصناعة وتلاؤماً فى الألوان .

ومن أنواع السجاجيد الإيرانية ما يزيّن بزخارف فروع نباتية متثنية (أرابسك) تتكرر



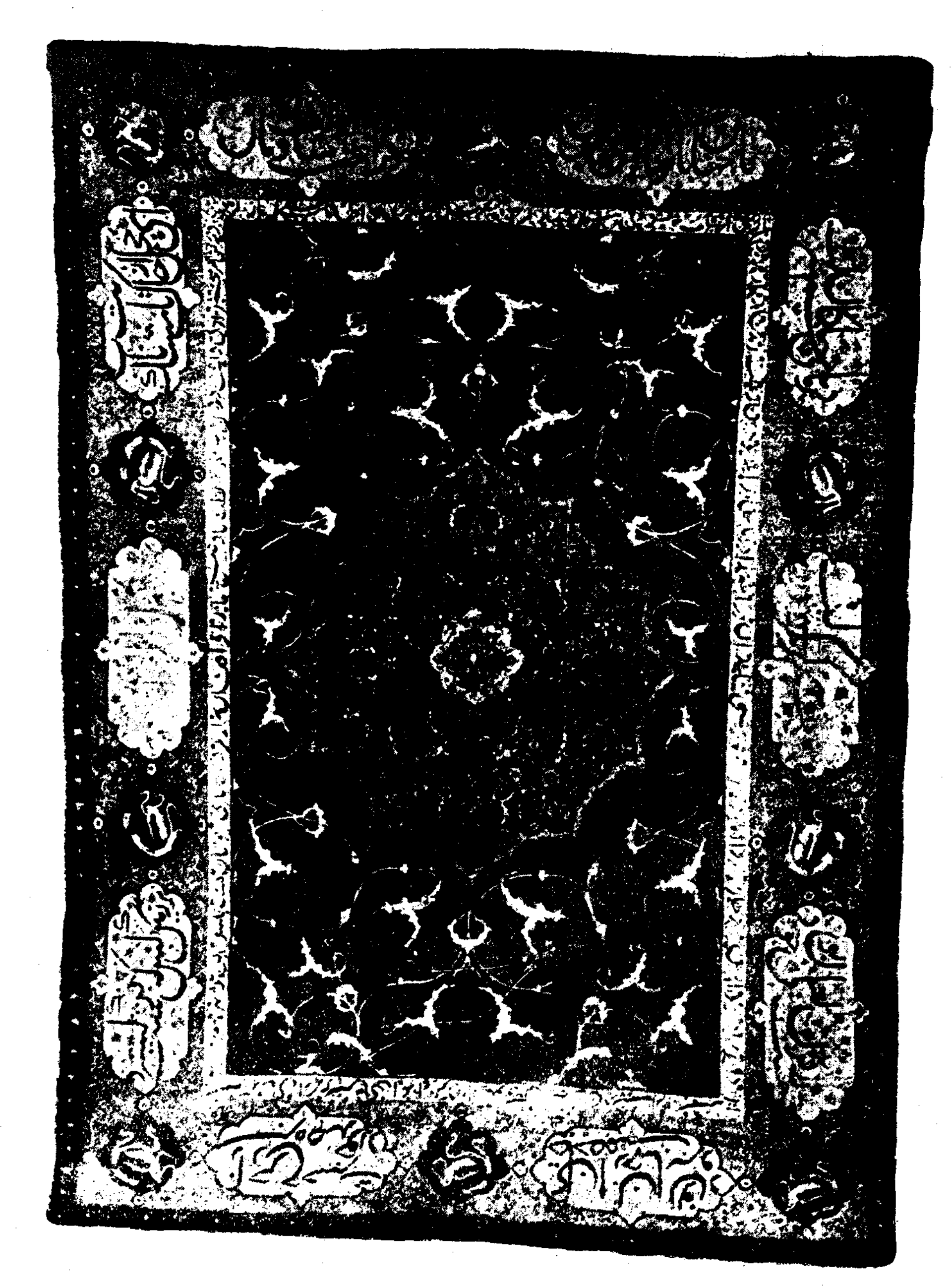
( شكل ٣٣٣ ) رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة من صناعة هراة فى القرن ١٢ هـ ( ١٨ م )
فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وتمتد فتغطى مساحة السجادة كلها ، ومن أمثلة هذا النوع سجادة كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين ( شكل ٣٣٤ ) ويرجح أنها من صناعة شمالى إيران ، وأرضيتها زرقاء . وقد يحدث أن تجمع السجادة بين زخارف الأرابسك والجامة ، مضافاً إليهما بحور أو مناطق [illegible]ـات من الشعر الفارسى ، ومن أمثلة ذلك سجادة مشهورة فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا ( شكل ٣٣٥ ) .

ومن أهم أنواع السجاجيد الإيرانية السجاجيد ذات الزهريات . والراجح أنها كانت تصنع فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) ولا سيما فى الأقاليم

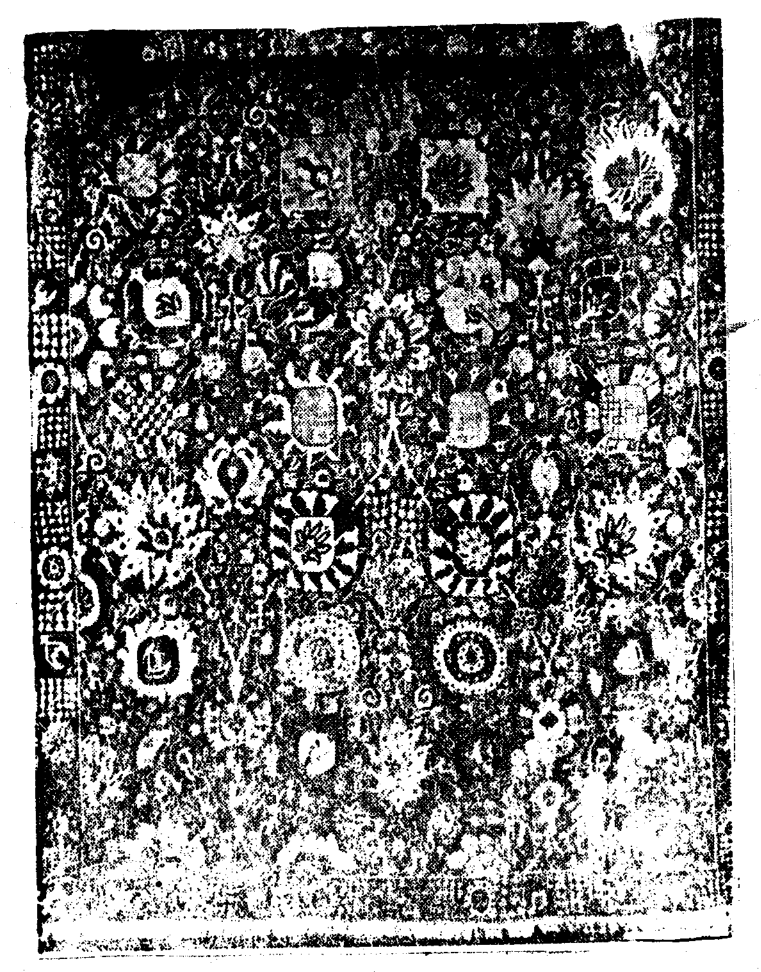


( شكل ٣٣٤ ) سجادة إيرانية ذات زخارف من «الأرابسك» من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين



( شكل ٣٢٥ ) سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية . من صناعة تبريز فى نهاية القرن ١٠ هـ ( ١٦ م )
وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

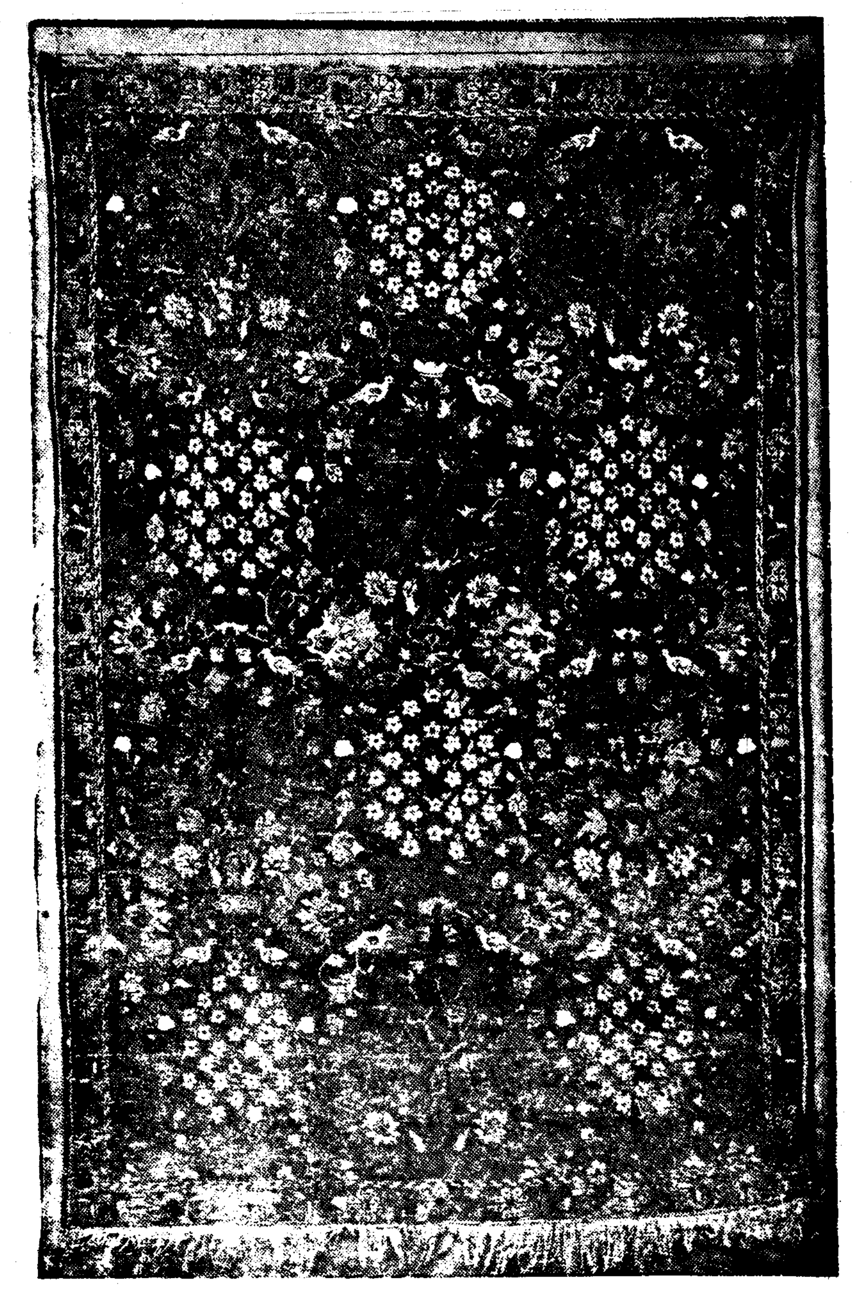
الوسطى من إيران . وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه فى بعض الأحيان .
وقد غلبت تلك التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن فى زخارفه رسوماً تشبه الزهريات



٣٣٦ شكل ) رسم جزء من سجادة ذات زهريات ، من صناعة إيران فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

وعلى كل حال فإن زخارفه كلهـا من الزهور (شكل ٣٣٦) ، وليس فيه زخارف تتوسط السجادة ، وإنما ترتب رسومه فى توازن وتقابل حول محورها الأوسط . وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمتانتها ودقة صناعتها وكثافة وبرها وضيق إطارها وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء وبما فيها من معينات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور والمراوح النخيلية . كما نلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصورين والمذهبين والمجلدين ، وأن الألوان التى استخدمت فيها مختلفة وبراقة وغير هادئة . أما فى المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها فقد يبلغ طولها فى بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها .

ومن أنواع السجاجيد الإيرانية ما تظهر فيه رسوم الأشجار ، وقد تكون هذه الأشجار



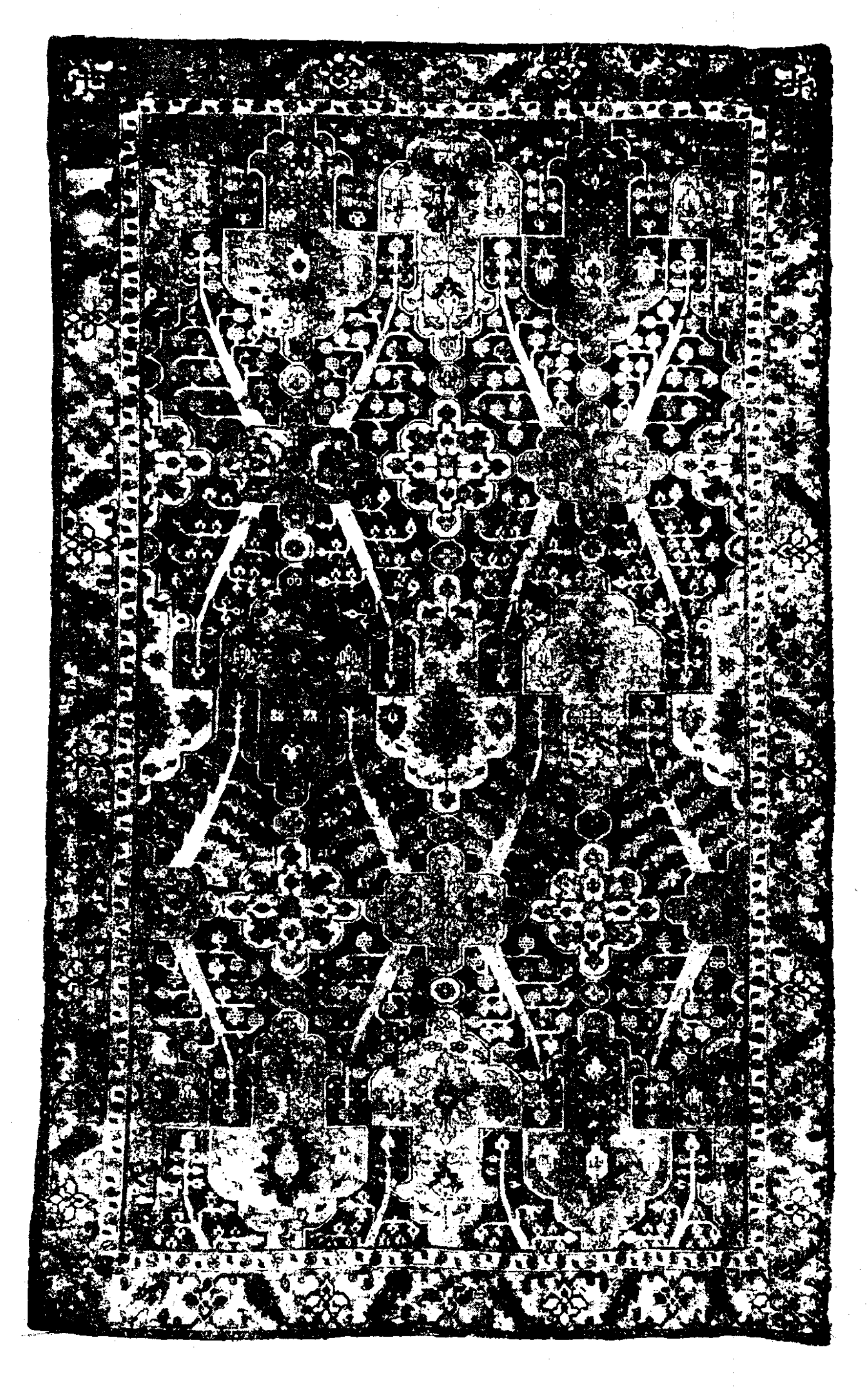
( شكل ٣٢٧ ) سجادة ذات زخرفة من رسوم الاشجار . من صناعة إيران فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

ى العنصر الغالب فى زخرفة السجادة ، كما نرى فى سجادة كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين (شكل ٣٣٧) ومساحتها ١٣٠ × ١٩٧ سنتيمتراً ، وأرضيتها حمراء ، وقوام



( شكل ٣٣٨ ) سجادة من شمالى إيران فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م )
وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

الزخرفة فيها أربعة صفوف أفقية من رسوم أشجار طيور . وترجع هذه السجادة إلى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) ولكنها تمثل مجموعة ذاعت صناعتها فى القرن التالى . وقد تكون الأشجار عنصراً بين العناصر الرئيسية الأخرى فى السجادة ، من جامات ورسوم حيوانات وطيور وزهور وسحب صينية ، على نحو ما نرى فى جزء من سجادة مشهورة كانت محفوظة أيضاً فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . وترجع إلى القرن العاشر الهجرى (١٦م) ، ومساحتها ٣٦٥ × ٦٠٤ سنتيمتراً ، وأرضيتها بيضاء ، وقوام زخرفتها منظر



( شكل ٣٣٩ ) سجادة ذات أشجار ومناطق ، من صناعة إيران
فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧م )

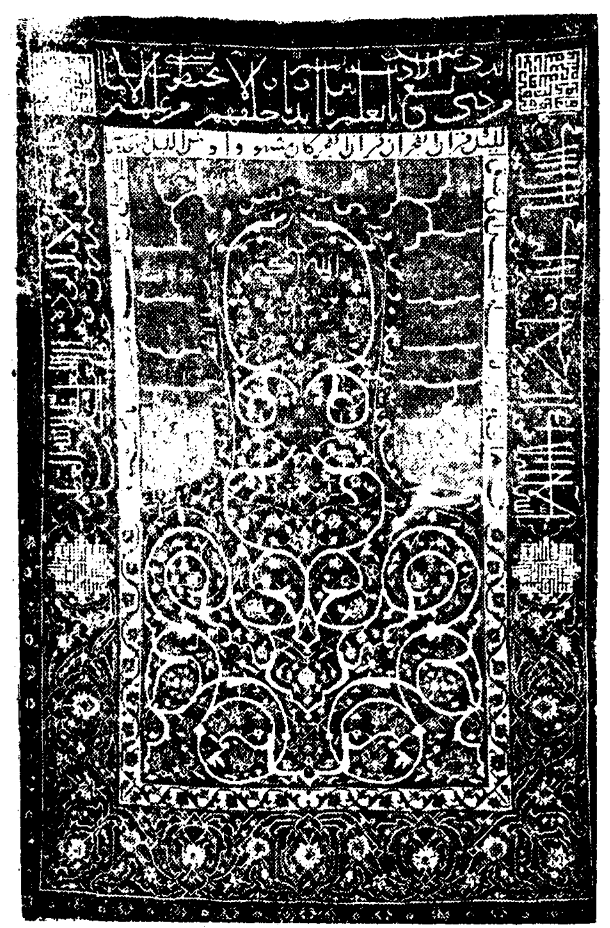


( شكل ٣٤٠ ) سجادة إيرانية من النوع المعروف باسم السجاجيد البولندية
من القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م )
وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

طبيعى غنى برسوم الأشجار والطيور والحيوانات ( شكل ٣٣٨ ) . والملاحظ أن رسوم الطيور فى هذه السجادة منسقة بحيث تبدو كأنها جزء من الفروع النباتية **( الأرابسك )** ويفصلها بعضها عن بعض رسوم سحب صينية متقنة . وفضلا عن ذلك فقد كانت **أركان** هذه السجادة مزينة برسوم آدمية ولكنها قصت ولم يبق إلا بعض أجزاء من هذه الرسوم

الآدمية . وقد تدخل رسوم الأشجار فى زخرفة السجاجيد ولكنها ترسم صغيرة وبعيدة عن الطبيعة فى صفوف يراعى فيها التماثل والتقابل ( شكل ٣٣٩ ) .

وبين السجاجيد الإيرانية سجاجيد من الحرير محلاة بخيوط الذهب والفضة ، وقد غلب عليها اسم السجاجيد البولندية ، لأنها كانت تنسب إلى بولندة حيناً من الزمن . ولكن الراجح أنها من منتجات مصانع البلاط بأصفهان فى نهاية القرن العاشر الهجرى وبداية الحادى عشر (١٦ ــ ١٧م) أما زخارفها فخليط من الزخارف النباتية فى الأنواع



( شكل ٣٤١ ) سجادة صلاة من صناعة إيران فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) . فى مجموعة سمو الأمير يوسف كمال

الأخرى من السجاجيد الإيرانية (شكل ٣٤٠) . وفى أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات لون واحد بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان المستعملة فى هذا النوع من السجاجيد الأصفر والأخضر الناصع والبرتقالى والأزرق الفيروزى والأحمر القرمزى . ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه فى حالة غير جيدة . ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية المحفوظة فى كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية ، أهداها سفير الشاه عباس إلى حاكم البندقية (الدوج) سنة ١٦٠٣ م. والراجح أن هذه السجاجيد ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التى تلائم الذوق الغربى كانت تصنع فى إيران لتهدى إلى الملوك والأمراء فى الغرب .

وكانت تصنع فى شمال غربى إيران ، ولا سيما تبريز ، سجاجيد صغيرة للصلاة ، امتازت

بالآيات القرآنية المكتوبة بخط النسخ والكوفى والنستعليق فى أرضية السجادة والمناطق التى تحف بها . ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب . ولكن الفنان لم يوفق فى هذه السجاجيد إلى إتقان الزخرفة الكتابية . ومن أبدع السجاجيد المعروفة من هذا النوع سجادة حريرية محلاة بخيوط من الفضة وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجرى وقد كانت فى مجموعة السيدة بارافيتشينى ثم اشتراها حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال ويلاحظ أن الزخرفة النباتية فى ساحة هذه السجادة مرتبة على هيئة محراب وأن فى إطارها آيات قرآنية بخط النسخ ، من بينها آية الكرسى ، وكتابات أخرى بالخط الكوفى المربع ( شكل ٣٤١ ) .

ومهما يكن من شىء فإن السجاد - مثل الخزف - كان للإيرانيين ميداناً واسعاً لإظهار تفوقهم فى اختيار الألوان . وقد بلغ ما استعملوه منها فى بعض الأحيان زهاء عشرين لوناً فى السجادة الواحدة . ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق فى ترتيبها بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة فى ألوانها . وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة فى إنتاج السجاجيد التى تمتاز عن سائر الأنواع المعروفة والتى تبعث العجب بجمالها وحسن تنسيقها وإبداع مادتها وزخارفها . والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرش على الأرض ، فأننا نرى فى صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التى تظل مجلساً من المجالس .

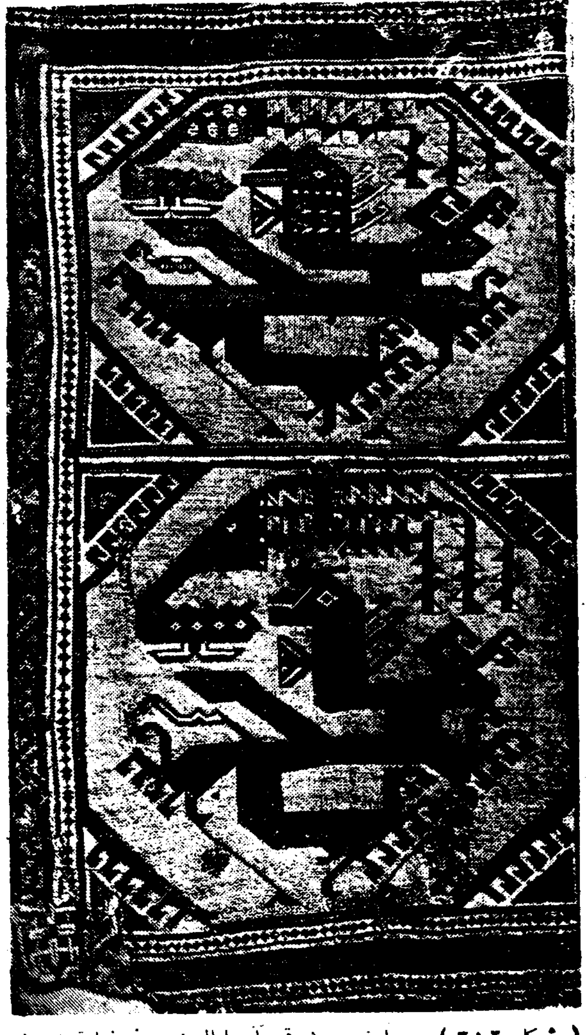
ولكن صناعة السجاد الإيرانى فقدت منذ نهاية القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) قسطاً كبيراً من أسباب جودتها وامتيازها فتركت الصبغات النباتية فى كثير من الأحيان واستعملت الأصباغ الصناعية ، كما قلت العناية بمتانة الصناعة وتلاؤم الألوان ودقة الرسوم ، وظهرت الروح التجارية والرغبة فى الانتاج السريع للأسواق . فأصبح الفرق ماحوظاً بين السجاجيد الايرانية فى عصرها الذهبى وما غمر منها الأسواق منذ القرن الماضى . وأصبح التجار يقسمون هذه المنتجات الحديثة أقساما عديدة فينسبونها إلى المدن التى تصنع منها أو على مقربة منها ، مثل تبريز وإصفهان وهمدان وقاشان وقزوين وسلطاناباد وطهران وهراة ومشهد وكرمان وشيراز ويزد أو إلى المناطق أو المقاطعات التى تصنع فيها ، مثل كردستان وقراباغ أو إلى المدن التى تصدر منها بعد أن تصنع فى المناطق القريبة منها ، مثل كرمانشاه وبروجرد أو إلى القبائل التى تصنعها مثل البختيارى والأفشار . ولكن الكلام على تقسيم هذه السجاجيد الحديثة لا محل له هنا فهى من منتجات الفنون الحديثة وقد بعدت الشقة بينها وبين الفنون الإسلامية البحتة .

## السجاجيد التركية

كانت آسيا الصغرى تعادل إيران فى مقدار ما تنتجه من السجاد الذى كان يصدر إلى مختلف الآفاق . أما من حيث النوع فلا شك فى أن بعض ضروب السجاد التركى من حقه أن يعد فى أبدع السجاجيد الشرقية . وذلك لأن بلاد الأناضول وفيرة المراعى ، يجود الصوف فى جوها البارد وأرضها الجبلية ، وعلى مقربة من مراكز النسج فيها مياه خالية من الأملاح يغسل فيها الصوف فتجود صباغته بعد ذلك . ومع هذا فان السجاجيد التركية بوجه عام دون الإيرانية فى النسج وجمال الألوان والزخرفة .

ونسج السجاد قديم فى آسيا الصغرى . وقد أشار الرحالة مركوبولو فى القرن الثالث عشر الميلادى إلى السجاجيد السلجوقية الجميلة فى تلك البلاد . وكذلك ذكرها ابن بطوطة فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) . بل وصل الينا ثلاث سجادات تركية قديمة ترجع إلى عصر السلاجقة فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) . وكانت هذه السجاجيد محفوظة فى جامع علاء الدين بمدينة قونية ثم نقلت منه إلى متحف الأوقاف فى استانبول . والواقع أن مركوبولو ذكر مدينة قونية فى مقدمة بلاد التركمان أو الروم السلاجقة فقال إن أدق طنافس العالم وأبدعها كان ينسج فيها على أيدى السكان الذين كانوا مزيجاً من الترك والأرمن واليونان .

ويظهر فى تلك السجاجيد التركية القديمة التى وصلت إلى العصر الحاضر معظم المميزات التى احتفظت بها السجاجيد التركية فى العصور التالية . ومن هذه المميزات وجود ساحة أو أرضية متوسطة فى السجادة ، فيها الرسم الرئيسى ، ويحيط بها إطار أو كنار قوامه أشرطة تختلف فى العدد والعرض بحسب نوع السجادة فالساحة تشتمل على رسم هندسى بسيط مكرر أو على أشكال صغيرة متعددة الأضلاع مكررة فى صفوف ومناطق منظمة . أما الإطار فتوسط العرض وزخرفته من أشكال هندسية أو من حروف كوفية غير مقروءة ، على النحو الذى نعرفه فى كثيرة من التحف الإسلامية حين يعمد الفنانون إلى استعمال الكتابة الزخرفية فينقلون أطراف كلمات أو مقاطع حروف ويكررونها من غير رعاية للمعنى . ونسج السجاجيد المذكورة لا يزال غليظاً بعض الشىء ، ولكن التنسيق بين الألوان الحمر والزرق والصفر فيها يشهد بمهارة وذوق فنى لطيف . وطبيعى أن زخارفها عليها مسحة من البداوة ولا أثر فيها للرسوم النباتية أو رسوم الكائنات الحية ، ومع أنها الأساس الذى قام عليه السجاد التركى



( شكل ٣٤٢ ) سجادة من شرق آسيا الصغرى فى نهاية القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

فى القرون التالية فإن أشبه السجاجيد بها كان ينسج فى الأندلس والمغرب فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة ( ١٤ — ١٥ م ).

وأقدم ما نعرفه عن السجاجيد التركية بعد هذه المجموعة القديمة يرجع إلى القرن التاسع الهجرى (١٥م). وقد دخلته رسوم الحيوان والطير ولكنها رسوم بعيدة عن الطبيعة وقوامها خطوط مستقيمة تجعلها مجموعة من الأضلاع والزوايا . وخير مثال لذلك قطعة من سجادة كانت قبل الحرب الأخيرة محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . وأكبر الظن أنها ذهبت ضحية الحريق الذى قضى على مجموعة السجاد فى المتحف المذكور . وفى هذه القطعة منطقتان فى كل منهما رسم هندسى لحيوانين خرافيين يتعاركان ، وحول الرسم إطار من رسوم هندسية بسيطة ( شكل ٣٤٢ ) . ولا يزال نسج تلك السجادة خشناً ، وأما أرضيتها فصفراء ، على حين أن رسوم الحيوانات زرق وحمر . أما زخارف الإطار فحمر وسود ، وفى المتحف التاريخى بمدينة استوكهلم قطعة من سجادة تشبه رسومها السجادة التى نحن بصددها ، كما أننا نرى مثل هذه الزخارف على سجادة مصورة فى إحدى اللوحات الفنية التى رسمها المصور الإيطالى دومنيكو دى بارتولو Domenico di Bartolo نحو سنة ١٤٤٠م

وهى محفوظة الآن فى مدينة سيينا Siena بإيطاليا .

وفضلا عن ذلك كله فإن رسوم بعض السجاجيد التركية قد وصلت إلينا مستعملة فى الألواح الفنية التى خلفها فنانون هولنـديون أو إيطاليون فيما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر بعد الميلاد ، مما يشهد بأن تلك السجاجيد كانت تصدر إلى أوربا فى زمن أولئك الفنانين . والحق أن كثيراً من قصور الـمدن الإيطالية وكنائسها القديمة تحتوى حتى الآن على تحف ثمينة من السجاد التركى القديم ، بل إن أكثر ما فى متاحف العالم من هـذا السجاد وصل إليها من تلك القصور والـكنائس . ومن الفنانين الإيطاليين والهولنديين الذين رسموا الطنافس التركية فى ألواحهم الفنية جيوتو Giotto ودومنكودى بازتولو Domenico di Bartolo وفرا أنجلـكو Fra Angelico وكاربتشـيو Carpacio وهولباين Holbein وفان إيك Van Eyck ومملنج Memling .

والمعروف أن المنطقة الرئيسية لنسج السجاد فى تركيا هى النجاد الواقعـة فى الأناضول على مسافة غير بعيدة من شاطىء البحر الأبيض المتوسط . فمنطقة عشاق وكوردهس وقولا — وكلها غربى آسيا الصغرى — لا تزال تنتج مقداراً كبيراً من السجاجيـد التركية ، وأصبحت أزمير منذ القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) قاعدة هامة لتصدير تلك الطنافس إلى أوربا حتى نسب إليها ضرب من الطنافس كان يصنع فيها أو على قرب منها ، ولـكن جل القائمين على إنتاجه من الجاليات الأجنبية فى أزمير ، وكانوا يشتغلون برسم زخارفه وتعيين مساحتـه والإشراف على نسجه بحسب الذوق الأوروبى . وكانوا يقلدون فى زخارفه رسوم السجاجيد الشرقية القديمة ولا سيما السجاجيد الإيرانية . ولـكنهم كانوا أحياناً يستعملون رسوماً يرغب فيها عملاؤهم فى الغرب ، ويلتزمون أبعاداً يعينها أولئك العملاء ، وهى توافق حجرات البيوت المعدّة لها فى أوربا . والملحوظ مع هذا أن منطقة « عشاق » لا تزال تنتج حتى الآن طنافس تشبه السجاجيـد التركية الأثرية التى كانت تنسج للاوربيين فى أزمير ، فأصبحت المجموعة كلها ، قديمها وحديثها ، تنسب إلى مدينة « عشاق » وكادت النسبة إلى أزمير أن تذهب . وليست الطنافس المنسوبة إلى عشاق نوعاً واحـداً ، بل هى أنواع . وتدل صناعتها على أنها من فصيلة واحدة . فأشهر أنواع تلك الطنافس سجاجيد كبيرة خشنة النسج تحتوى فى وسطها على جامة (صرة) بيضية الشكل بوجه عام . وفى كل من أركان أرض السجادة ربع جامة أخرى ، ( شكل ٣٤٢ ) وذلك مما يذكر بالزخارف الإيرانية التى نجدها

فى العصر الصفوى على بعض ضروب الطنافس الإيرانية . وفى بعض الجلود والصفحات المذهبة والألواح القاشانية .

والحق أن تأثر السجاجيد المنسوبة إلى عشاق بالطراز الإيرانى جلى واضح . وفى بعض أنواع هذه السجاجيد تتكرر الجامات ويختلف حجمها وتتعدد أجزاؤها وتتألف أحياناً من رسوم صليبية الشكل أو شبه نجمية أو متعددة الأضلاع ( شكل ٣٤٤) وتحتوى الجامات وأجزاء الجامات وسائر أرض السجادة على رسوم فروع نباتية وزخارف عربية «أرابسك» . أما الإطار فمن شريط متوسط العرض بين شريطين ضيقين ، وفى الشريط الأوسط رسوم فروع نباتية ووريقات شجر وزهور ، وألوان هذه السجاجيد قوية ويغلب أن تكون أرضها حمراء أو حمراء قاتمة . أما رسومها فباللون الأصفر والأزرق والأخضر . ويرجع أقدم هذه الطنافس إلى القرن العاشر الهجرى (١٦ م) ولكن معظمه من القرنين التاليين وقد جاءت رسومه فى اللوحات الفنيه التى خلفها بعض الفنانين الأوربيين فى هذين القرنين ، ولا غرابة فى تأثر تلك السجاجيد بالزخارف الإيرانية ، فالمعروف أن كثيرين من الفنانين الإيرانيين قدموا إلى تركيا وعملوا فى القصور العثمانية ، فتلقى عليهم الفنانون الترك كثيراً من أساليب الصناعة والزخرفة ولاسيما فى التصوير وصناعة الخزف والقاشانى والسجاد وثمة طنافس منسوبة إلى عشاق بعضها للصلاة كما يبدو من الرسم الشبيه بالمحراب فى أرضيتها ، وبعضها سجاجيد صغيرة كانت تصدر إلى البلقان . وسجاجيد الصلاة المنسوبة إلى عشاق نادرة . والمشهور منها الآن سجادتان : الأولى فى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا (شكل ٣٣٥) ،

( شكل ٣٤٣ ) رسم جزء من سجادة تركية كاملة من طراز عشاق فى القرن ١٠ هـ ( ١٦ م ) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وكانت الثانية فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . وكلتاهما ترجع إلى القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . وقوام الزخرفة فى التحفتين شريط كبير من رسوم السحب الصينية يشغل النصف السفلى من الساحة الوسطى ، ينثنى ويضيق فى أدناه ليضم رسماً هندسياً . وفى أركان السجادة والجزء الباقى من أرضها رسوم زهور وفروع نباتية وريقات محرفة عن الطبيعة . واللون الرئيسى فى هاتين السجادتين هو الأزرق القاتم فى الجزء الأكبر من الساحة الوسطى ثم الأحمر والأخضر فى الرسوم وفى سائر الساحة . ونسجها خشن ، ولكنه لا يعيب من رونق الزخرفة وتناسق الألوان وزهوتها .



(شكل ٣٤٤) سجادة تركية من طراز عشاق فى القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

ومن السجاجيد التركية نوع ينسب إلى المصور الألمانى هولباين Hans Holbein (١٤٩٧ — ١٥٥٤م) ، ويمتاز هذا النوع بزخارفه الهندسية البحتة التى يكثر فيها رسوم النجوم وأشباهها والأشكال الصليبية والمربعات والفروع النباتية المحرفة عن الطبيعة والمرسومة فى أسلوب هندسى . أما الإطار فالغالب أن يكون متوسط العرض وأن تكون زخرفته من رسوم هندسية تقلد الحروف الكوفية . وألوان رسوم هذه الطنافس فى الغالب صفر وزرق على أرض حمراء . وقد فقدت الرسوم النباتية فيها كل صلة بالطبيعة ، فتعذر استبانة أصولها (شكل ٣٤٦) والظاهر أن سجاجيد هولباين كانت منتشرة جداً فى أوربا خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر الميلادى والنصف الأول من القرن السادس عشر؛ فقد ظهرت رسومها فى الألواح الفنية التى خلفها بعض أعلام الفنانين فى ذلك العصر ولاسيما هولباين Holbein الألمانى ولورنزو لوتو Lorenzo Lotto البندقى . ويضاف هنا أن المتاحف الغربيـة والمجموعات الفنية الخاصة

غنية بهذا النوع من الطنافس التركية ، ويظهر من رسومها فى الألواح الفنية الباقية أن نسجها تطور قليلا فانتهى فى زخرفة الإطار إلى فروع نباتية منطلقة أومحبوسة فى جامات . وفى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) وصل تطور الرسوم النباتية فى هذه الطنافس بوجه عام إلى أن شط بعدها عن الطبيعة حتى أصبح فهمها غير ميسور . ومعظم سجاجيد هولباين صغيرة تشبه سجاجيد الصلاة . وثمت ضروب من الطنافس التركية تشبه سجاجيد هولباين فى زخارفها الهندسية ، وإن كانت تخالفها

(شكل ٣٤٥) سجادة تركيه من طراز عشاق من القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

قليلا فى اختيار الألوان أو فى سعة الإطار أو فى ازدحام الزخرفة ومساحة الموضوعات الزخرفية وفى هيئاتها . وترجع هذه الطنافس إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧م) ولا يمكن التميز بين أنواعها المختلفة إلا للاختصاصيين الذين تدرب بصرهم على تقدير تلك التحف والحكم عليها ، لأن المرجع الأساسى فى فهمها ليس الوصف ، وإنما العين الدقيقة والخبرة الواسعة .

ومن السجاجيد التركية نوع يعرف باسم الطنافس ذات الطيور ، وهو ضرب من السجاجيد زخارفه هندسية ، وأرضه بيضاء ، وفى النادر صفراء قاتمة ، وفيه رسوم زهور ووريدات ورسوم عربية « أرابسك » محرفة عن الطبيعة ويبدو بعضها أحيانا كأنه رسم طير ذى رأسين فى اتجاهين مختلفين ( شكل ٣٤٧ ) . والحق أنها تشبه طنافس « عشاق » فى بعض أساليبها الفنية ، ولا سيا رسوم الإطار . ويرجع عصرها إلى القرنين العاشر والحادى

عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧م) كما يظهر من تاريخ بعض الألواح الفنية التي رسمت فيها .

وثمت نوع آخر يعرف باسم الزخرفة الصينية المسماة «تشينتامانى» والتى تسمى أحياناً زخرفة « البرق والكُوَرْ » أو زخرفة « السحب والاقمار » ، وذلك لأن الرسم الذى يتكرر فى أرض السجادة يتألف من ثلاث كور على هيئة مثلث وتحتها خطان صغيران ضيقان فيهما تعرج بسيط . أما الإطار فمتوسط العرض وفيه رسوم سحب صينية وأوراق شجر وزهر أو شبه كتابة كوفية . وأرض هذا النوع من الطنافيس بيضاء ، ومساحتها كبيرة فى الغالب ( شكل ٣٤٨ ) .

( شكل ٣٤٦ ) سجادة تركية من طراز هولباين فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) فى مجموعة كرستيان جراند

أما الطنافس التركية التى تنسب إلى دمشق فالراجع أنها من صناعة المناسج السلطانية التى أنشأها سليمان القانونى فى القسطنطينية ، ولكنها تنسب إلى دمشق لأن الزخارف التى تسودها هى عينها التى نعرفها فى الخزف والقاشانى المنسوبين إلى دمشق فى القرن العاشر الهجرى (١٦ م) ، والذى كان بعضه على الأقل يصنع فى آسيا الصغرى . وقوام تلك الزخارف الفروع النباتية والمراوح النخيلية palmettes وأوراق الشجر والأغصان والبراعم وزهور الخزامى والقرنفل والسوسن . وأرض تلك السجاجيد حمراء وموضوعاتها الزخرفية قريبة من أصولها الطبيعية ، ولكنها مكررة ومرتبة فى هيئة متكافئة وبعيدة عن الطبيعة ( شكل ٣٤٩) . ومع أنها تأثرت بالأساليب الإيرانية فأن لها طابعاً خاصاً ، وتبدو زخارفها البديعة كأنها لوح من القاشانى ذى الألوان البهيجة والزهور الدقيقة ، مما نعرفه فى منتجات الطراز التركى فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) .



( شكل ٣٤٧ ) سجادة تركية من طراز الطيور من القرن ١٠ هـ ( ١٦ م ) وفى مجموعة المرحوم على إبراهيم باشا

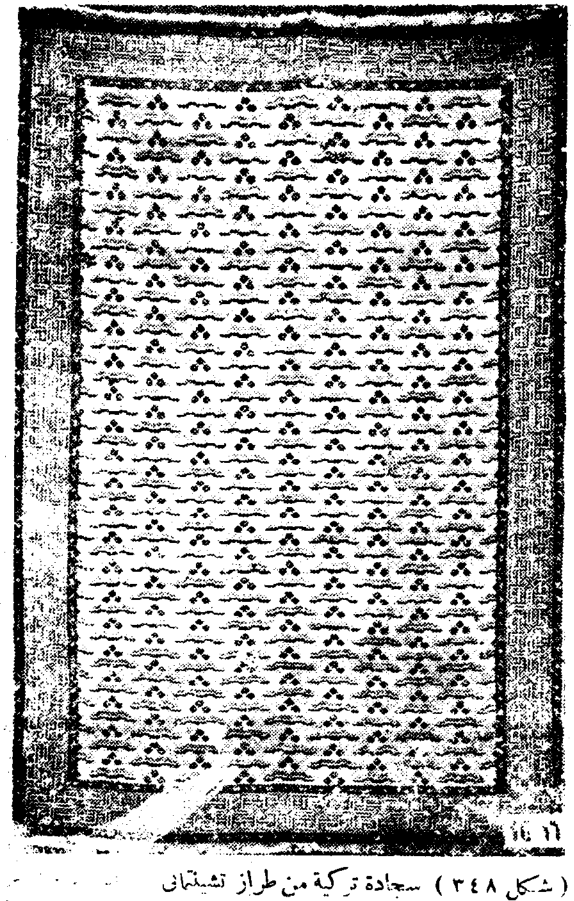
وثمت سجاجيد صلاة من النوع الذى نحن بصدده الآن . وكذلك يطلقون اسم سجاجيد المائدة على نوع منه متوسط المساحة مربع الشكل .

ومن ضروبه الأخرى المعروفة سجاجيد ليست رسوم النبات والزهور فيها بغالبة على ساحة السجادة ، بل تجد هذه الرسوم فى جامة ( صرة ) فى وسطها ، وفى كل ربع جامة من أركانها الأربعة وفى الإطار كله ، أما سائر الساحة ففيه رسم مكرر قوامه نقطتان بينهما خطان متعرجان

وسوف نعرض فى الصفحات القادمة لنوع آخر من الطنافس المنسوبة إلى دمشق والتى تكثر فيها رسوم النجوم والمناطق الهندسية المتعددة الأضلاع والزخارف النباتية المحرفة عن الطبيعة وتسودها الألوان الأخضر والأصفر والأحمر والأزرق ، فإن جل علماء الآثار يظنون الآن أن هذا النوع من صناعة مصر ، وإن كان بعضهم يذهب إلى أن الطنافس المنسوبة إلى دمشق بأنواعها المختلفة من إنتاج مصانع سلطانية قامت فى آسيا الصغرى على مقربة من القسطنطينية .

ومن السجاجيد التركية نوع ينسب إلى ترانسلفانيا ، والحق أنه يشبه سجاجيد «عشاق» بعض الشىء ، وإنما ترجع نسبته إلى تلك البلاد إلى أنه كان أكثر الطنافس التركية انتشاراً فيها ، إذ وجد عدد كبير منه فى كنائس المجر ورومانيا ، حتى أن علماء الفنون الإسلامية رجحوا أنه كان يصنع فى الأناضول خصيصاً للتصدير إلى شمالى البلقان .

ويظهر التأثر بالزخارف الإيرانية فى هذا النوع من الطنافس ، فقوام زخرفته فى معظم الأحيان جامة فى وسط ساحة السجادة وأرباع جامات فى أركانها وقد يحذف رسم الجامة وأجزائها من



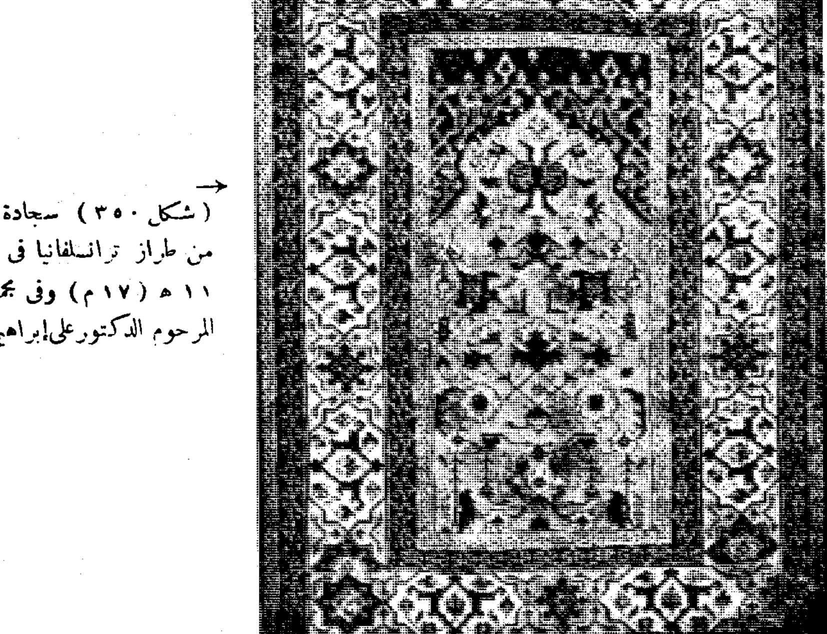
( شكل ٣٤٨ ) سجادة تركية من طراز تشيتشانى
( ١٦ م ) من مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم [illegible]

ساحة السجادة ويستبدل به رسم مشكاة ( شكل ٣٥٠ ). أما الإطار فمن بحور أو مناطق مستطيلة بينها مناطق نجمية الشكل على النحو الذى نعرفه فى بعض سجاجيد الصلاة المصنوعة فى مدينة كوردهس. وفى الساحة الوسطى والإطار رسوم نباتية وزخارف عربية ( أرابسك ) . محرفة عن الطبيعة . ويرجع هذا النوع من الطنافس إلى القرن الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة ( ١٧ — ١٨ م ) ، كما يتبين من الألواح الفنية الأوربية التى ترد فيها رسومه ومن النصوص المؤرخة على بعض سجاجيده ، مسجلة تاريخ اهدائها إلى إحدى الكنائس فى إقليم ترانسلفانيا .

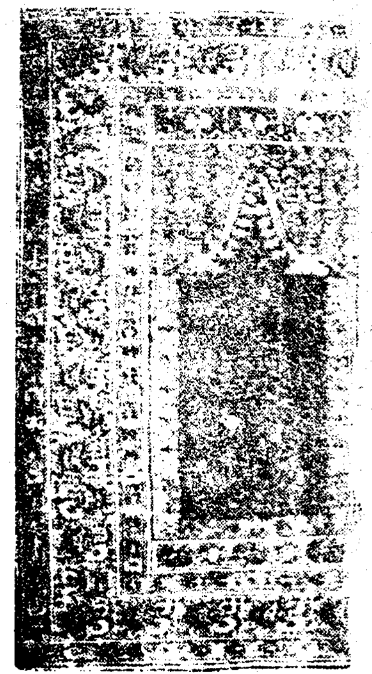
أما أبدع سجاجيد الصلاة فمن صناعة المناطق الجبلية بالأناضول فى القرنين [illegible] والثانى عشر بعد الهجرة ( ١٧ — ١٨ م) وكثير منها دقيق النسج ، أرض[illegible] أو بيضاء ، ومساحتها صغيرة فى أغلب الأحيان ( ٦ أقدام × ٤ أقدام ) [illegible] معظمها رسم يمثل محراباً فى أرض السجادة وقد يكون المحراب ذا قوس واحد أو ثلاثة أقواس . وقد تكون له أعمدة وربما حل محلها عصابتان أو عصابات زخرفية رأسية . وقد تتدلى من المحراب مشكاة وربما قام مقامها إبريق أو غير ذلك . ورسوم المحاريب مختلفة ففيها ذو القوس المدبب وذو العقد الفارسى . ورسوم الأعمدة قد تتطور حتى تصبح سلاسل أو أشرطة من الزهور والنباتات وتبدو كأنها تتدلى من المحراب بدلا من أن تكون دعامة له ، أما الإطار فى تلك



(شكل ٣٤٩) سجادة تركية من طراز دمشق من القرن ١٠ هـ (١٦ م) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٣٥٠) سجادة تركية من طراز ترانسلفانيا فى القرن ١١ هـ (١٧ م) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا



( شكل ٣٥١ ) سجادة تركية من طراز كوردهس فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

الإطار فى تلك السجاجيد فمن أشرطة رفيعة فيها رسوم ووريقات محرفة عن الطبيعة ومـ... فى نظام دقيق .

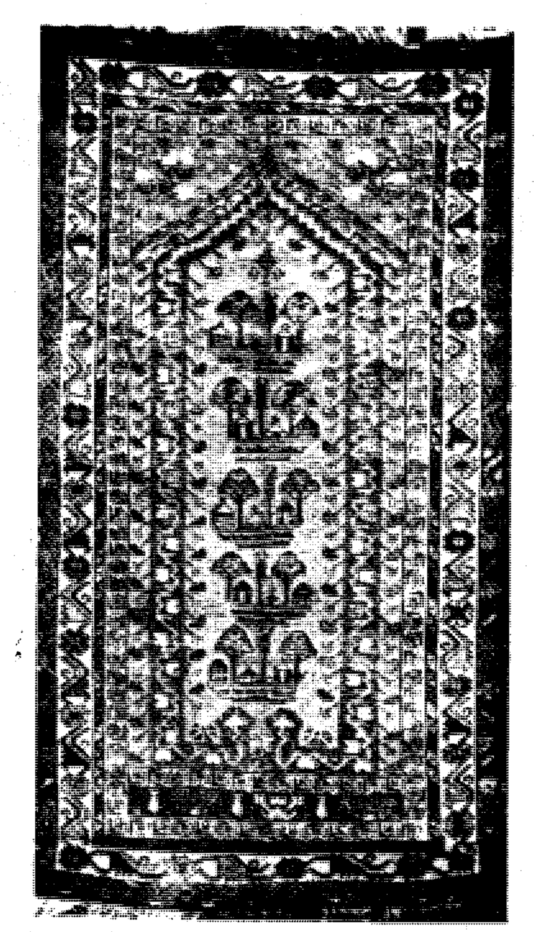
ومعظم سجاجيد الصلاة التركية النفيسة ينسب إلى مدينة كوردهس . أما ما جفت زخارفه وشطت عن أصولها الطبيعة وخشن نسجه فينسب إلى مدينة قولا ولاذيق . وثمة مدن أخرى ينسب إليها بعض أنواع هذه الطنافس ولكنا لا نطمئن كثيراً إلى هذه التفرقة الإقليمية لأن أساسها أسماء وضعها التجار بغير تدقيق ولا تمحيص .

فالنوع الذى ينسبونه إلى كوردهس ( جوردس ) يكون المحراب فيه أصغر منه فى سائر أنواع سجاجيد الصلاة ويرتكز على عمودين أو أكثر . وأما الرسوم فدقيقة والألوان شاحبة والنسج محكم محتبك والإطار ضيق ، وبينه وبين أرض السجاد عدة أشرطة رفيعة (شكل ٣٥١) . ولهذه الطنافس المنسوبة إلى كوردهس أنواع كثيرة . وحسبنا أن نشير إلى بعضها ، مثل الذى كان يهدى إلى العرائس ، ويمتاز بإطاره الذى تبدو زخارفه كأنها مثلثات متجاورة تستقر على قاعدتها تارة وعلى إحدى زواياها أخرى ( شكل ٣٥٢ ) ، ومثل سجاجيد « الصف » ، التى كان أفراد الأسرة الواحدة يصطفون عليها للصلاة ، وهى طويلة ، تحتوى على بضعة محاريب متجاورة

أما سجاجيد قولا ( كولا ) فأقل احتباكا فى النسج ودقة فى الرسم ولكنها أكثر توقداً فى الألوان (شكل ٣٥٣ ) والحق أن الفرق ليس كبيراً بين سجاجيد كوردهس وقولا ولكن المسافة بين عمودى المحراب فى السجاجيد الأخيرة تزخرف غالبا برسوم زهور ونبات محرفة عن الطبيعة . كذلك تمتاز سجاجيد كوردهس بأن لها شريطاً فوق الساحة الوسطى وشريطاً تحتها على حين أننا لا نجد فى سجاجيد قولا سوى شريط واحد فوق رسم



←
(شكل ٣٥٢) سجادة تركية من طراز قيركوردهس مؤرخة سنة ١٢٤٤ هـ (١٨٢٨ م) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا



( شكل ٣٥٤ ) سجادة تركية من طراز مزارلك من القرن ١٣ هـ ( ١٩ م ) ومن مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

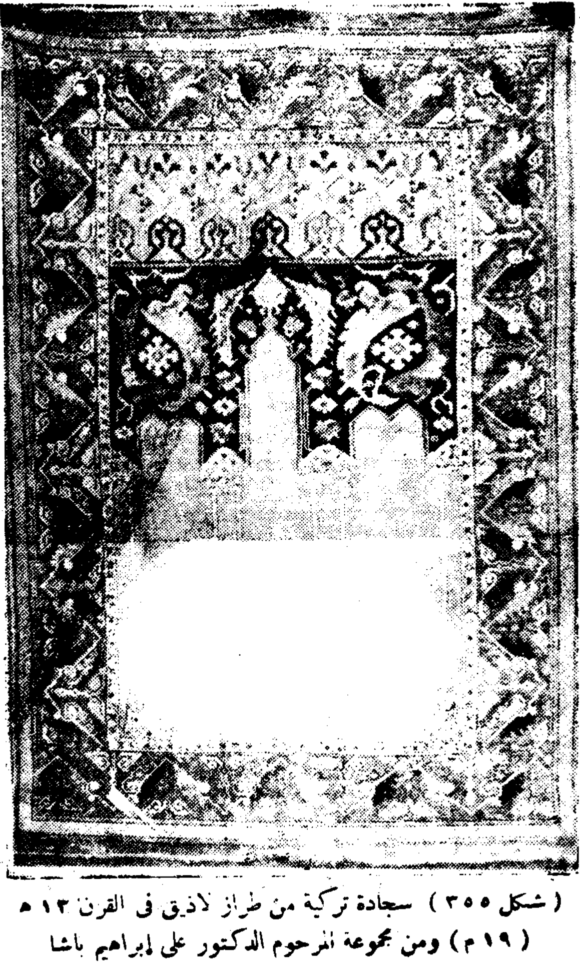
المحراب . أما أشرطة الإطار فأكثر عدداً فى سجاجيد كوردهس . وتعرف بعض سجاجيد الصلاة التركية باسم «مزارلك» أى سجاجيد الأضرحة ، لأن زخارف ساحتها تتألف من رسوم أضرحة وأشجار سرو ( شكل ٣٥٤ ) والراجح أن هذا النوع كان يصنع فى مدينة قولا على الخصوص . ويغلب عليه اللونان الأحمر والأزرق .

وثمت ضرب من طنافس الصلاة ينسب إلى بلدة لاذيق من أعمال مدينة قونية ، ويمتاز بألوانه الزاهية من أخضر وأزرق وأصفر . وفى مساحة المحراب رسم غصون ورؤوس سهام فضلا عن سائر رسوم الزهور ولا سيما الزنبق ( شكل ٣٥٥ ) .

وينسب إلى ميلاس ضرب من الطنافس يمتاز برسوم فى ساحته محرفة عن الطبيعة تمثل شجرة الحياة وبخانات مستطيلة تجرى فيها خطوط متعرجة ، ألوانها الأحمر والأصفر والأزرق والبنفسجى .

أما سجاجيد «مودجور» فذوات ألوان فاقمة وإطارات تبدو كأنها مربعات من القاشانى ( شكل ٣٥٦ ) .

وإلى « برغمة » وقونية تنسب طنافس صغيرة مربعة يسودها من الألوان الأحمر والأزرق والأبيض ، وتشط رسومها فى البعد عن الطبيعة فتصبح أشكالا هندسية متعددة الأضلاع ( شكل ٣٥٧ ) . وأكبر الظن أن هـذه الطنافس كانت تجلب إلى أسواق برغمة وقونية ، ولكنها من صناعة القبائل البدوية شمالى الأناضول .



( شكل ٣٥٥ ) سجادة تركية من طراز لاذيق فى القرن ١٣ هـ
( ١٩ م ) ومن مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا





( شكل ٣٥٦ ) سجادة تركية من طراز مودجور فى القرن ١٣ هـ
( ١٩ م ) وفى مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

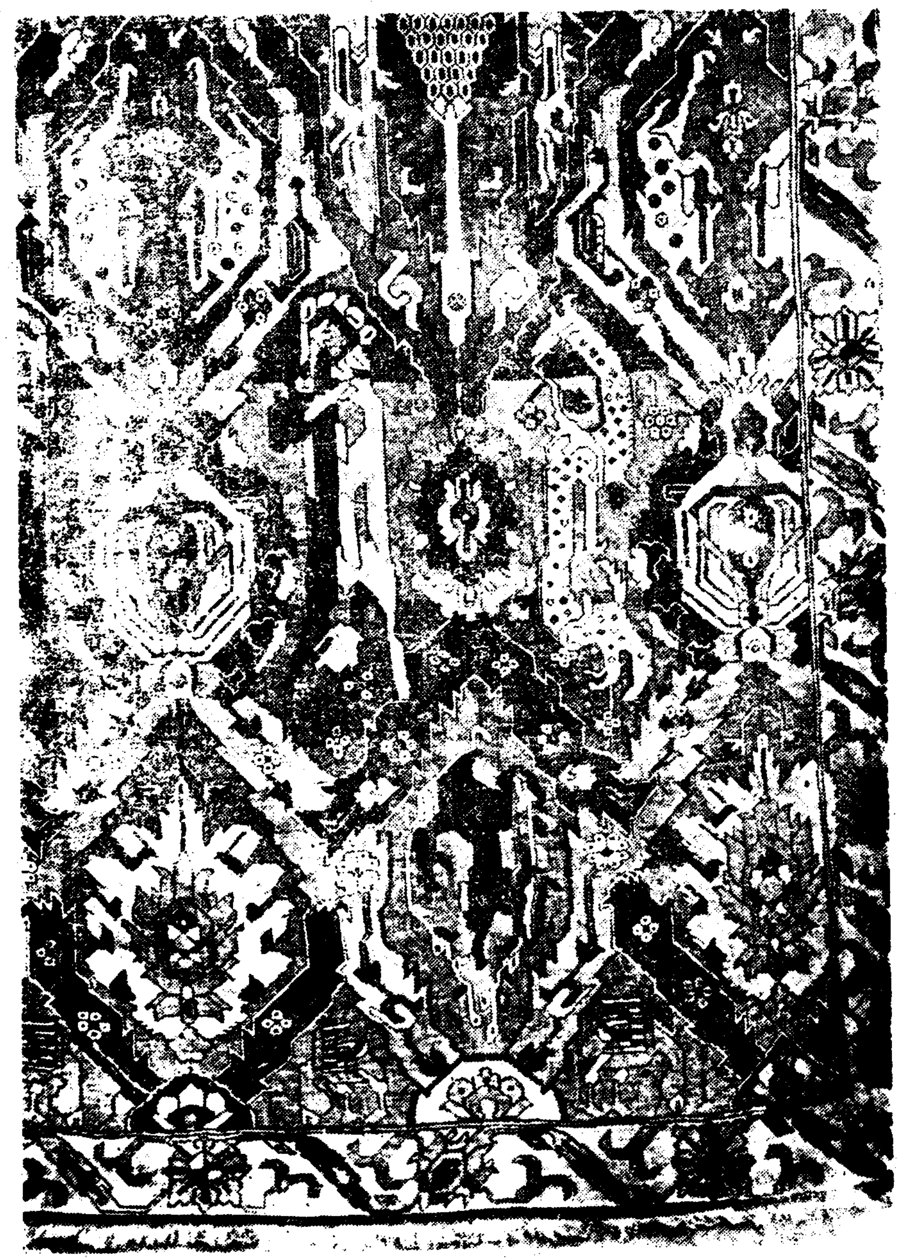


( شكل ٣٥٧ ) سجادة تركية من طراز برغمة من القرن ١٢ هـ ( ١٨ م )
فى مجموعة صاحب المقام الرفيع محمد شريف صبرى باشا

## سجاجيد القوقاز

كانت القبائل الرحل فى بلاد القوقاز تقبل على نسج السجاد منذ قرون طويلة ولكن معظم سجاجيد القوقاز فى المجموعات الفنية وأسواق العاديات ترجع إلى القرن الماضى . أما القديم من تلك السجاجيد فنادر ويرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة ، ( ١٦ — ١٧ م ) .

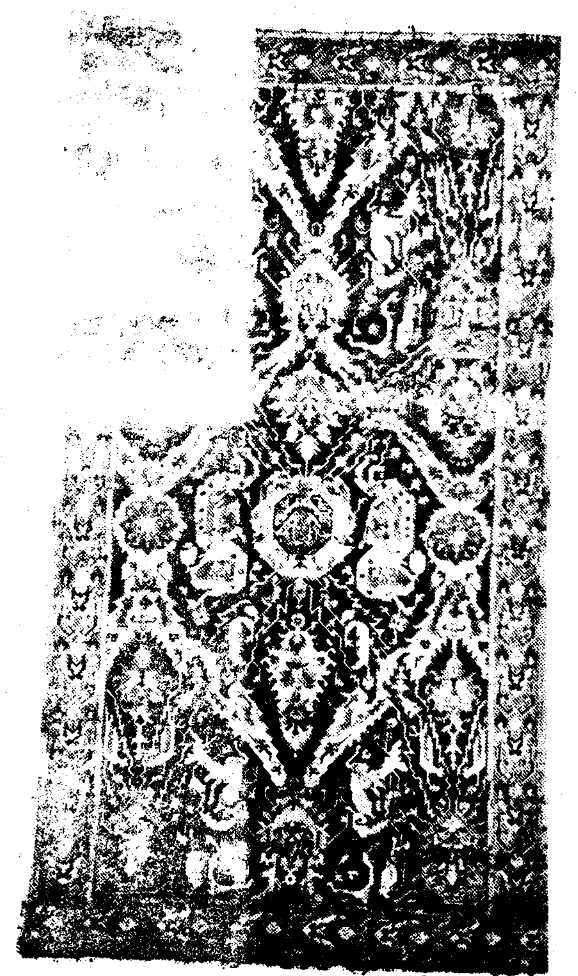
ولعل أهم السجاجيد القديمة من منطقة القوقاز ما ينسب أحياناً إلى أرمينيا وأحياناً أخرى إلى إقليم كوبا جنوب شرق القوقاز ، ويعرف أيضاً باسم سجاجيد التنين نسبة إلى الرسوم الرئيسية فى زخارفه . وقوام هذه الزخارف رسوم معينات من أوراق الشجر الكبيرة والمحوّرة عن الطبيعة ، تضم رسوماً نباتية ومراوح نخيلية ورسوم حيوانات خرافية محوّرة عن الطبيعة وفى أسلوب تخطيطى وذى زوايا . والمقصود بهذه الرسوم أن تمثل التنين وحده أوالعراك بين



( شكل ٣٥٨ ) رسم جزء فى سجادة من صناعة القوقاز فى القرن العاشر الهجرى (١٦ م)
وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

التنين والعنقاء phénix . والملاحظ فى الزخارف النباتية فى تلك السجاجيد أنها تشبه إلى حد كبير زخارف السجاجيد الإيرانية ولا سيما سجاجيد الزهريات . أما ألوانها فبرّاقة وغير

متلائمة . وطبيعى أن هذا يزيد فى مظهرها الزخرفى .
واللاحظ أيضاً أن رسوم الحيوانات واضحـــة فى السجاجيد التى صنعت من هذا النوع فى القرن العاشر الهجرى ، كما نرى فى الســجادة المشهورة التى كانت محفوظة فى القسم الإســلامى من متاحف برلين ( شــكل ٣٥٨ ) ومساحتها ٢٣٠ × ٦٧٨ سنتيمتراً ، وأرضيتها زرقاء والأوراق فى زخارفهـا صفراء وحمراء ، أما رسوم الحيوانات ولا سيما التنين والعنقاء فرتبـة فى تقابل وتماثل . والإطار أبيض وفيه زخارف نباتية . ولعل هذه السجادة أقدم المعروف



( شكل ٣٥٩ ) سجادة من صناعة القوقاز فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) فى مجموعة المرحوم على إبراهيم باشا

من هذا النوع . وفى السجاجيد المصنوعة منه فى القرن الحادى عشر ( ١٧ م ) يصبح رسم التنين أكثر تحريفاً (شكل ٣٥٩) ويتطور فى هذا السبيل حتى لا يمكن أن نتبينه فى السجاجيد المصنوعة فى القرن التالى .

وتنقسم سجاجيد القوقاز فى القرنين الماضيين إلى عدة أنواع بحسب المراكز التى صنعت فيها . ومن أهم هذه الأنواع السجاجيد التى تصنع فى الجزء الجنوبى الغربى من القوقاز وتعرف باسم سجاجيد كازاك كما تعرف أيضاً فى سوق العاديات بأسماء أخرى مثل داغستان ، وتمتاز بألوانها البراقة وبزخارفها الهندسية الكبيرة وبوبرها اللامع . ومعظم هذه السجاجيد سميك

ويسودها اللونان الأحمر والأزرق ، أما الإطار فزبدى اللون فى أغلب الأحيان . ومعظمها صغير ، مساحته ٨٠ × ١٢٠ أو١١٥ × ٢٨٠ إلى ١٣٠ × ٢٠٠ سيمتراً . أما السجاجيد التى تصنع فى الجزء الشرقى من القوقاز فأدق صناعة ووبرها أقصر وأقل لمعانا ، وليست ألوانها ساطعة أو حية بقدر ألوان سجاجيد كازاك . ومن أهم هذه السجاجيد ما ينسب إلى شروان وإلى كوبا فإن فى كثير منها موضوعات زخرفية نباتية تشبه ما نعرفه فى السجاجيد الإيرانية . ومما يلاحظ فى سجاجيد شروان أن وبرتها قصيرة وصوفها قليل اللمعان وأن اللونين السائدين فيها هما الأحمر والأزرق ، وقد نرى فيها اللون البنفسجى ، وأن زخارفها النباتية ورسوم الطيور فيها محورة عن الطبيعة تحويراً كبيراً . ويلاحظ فى سجاجيد كوبا وشروان أن قوام إطارها فى بعض الأحيان زخارف شبه كتابية . ومن أنواع السجاجيد التى كانت تصنع فى شرق القوقاز ولا سيما فى كوبا ودربند نوع بغير وبر ويعرف باسم سوماك ويشبه الكليم فى نسجه . ومن فروع هذا النوع سجاجيد تعرف باسم سيله Silé ويمتاز بزخارف ملتوية على شكل حرف S .

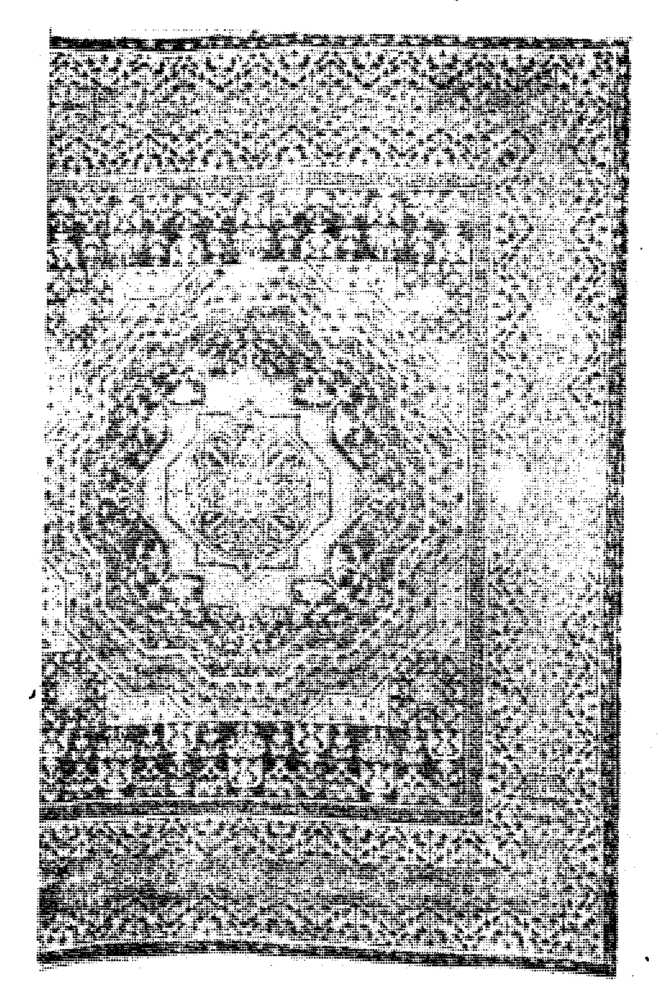
### سجاجيد التركستان وآسيا الوسطى

أقبلت العشائر الرحل فى بلاد التركستان وآسيا الوسطى على نسج السجاد لاستعماله فى شتى الأغراض ، فكانوا يتخذون منه الفرش وبعض أجزاء الخيام والأكياس . ولكن معظم ماوصلنا من منتجات تلك الأقاليم ليس أقدم من القرن الماضى . ومعظم زخارفه هندسية بحتة . ومن أمثلته سجاجيد التركمان التى تنسب خطأ إلى بخارى والتى تمتاز برسوم الأشكال المثمنة ورسوم الوريدات وتغلب عليها الألوان الأحمر والأزرق الداكنين والأبيض . والملاحظ أن السجاجيد التى كانت تصنع فى بلاد التركستان الشرقية كانت متأثرة إلى حد كبير بالموضوعات الزخرفية الصينية .

### السجاجيد المصرية

ومن السجاجيد الإسلامية نوع اختلف مؤرخو الفنون بشأنه وكان ينسب فى البداية إلى دمشق ، كما نسب إلى مراكش وآسيا الصغرى . ولكن الراجح الآن أنه من صناعة مصر . ويمتاز هذا النوع بأن أرضيته حمراء وبأن فيه — عدا ذلك — اللون الأخضر الناصع ومواضع قليلة باللون الأزرق . وله صوف لامع فضلا عن أنه معقود على سداة من الحرير . وقد يحدث أن تصنع هذه السجاجيد كلها من الحرير . أما قوام زخرفتها فمناطق هندسية مختلفة

تضم رسوماً هندسية أخرى ورسوم زهور وأشجار محورة عن الطبيعة. والواقع أن ساحة السجادة فى هذا النوع تتألف من عدة مناطق متعددة الأضلاع (شكلى ٣٦٠ و ٣٦١). أما الإطار فلا يختلف عن ساحة السجادة فى اللون أو الرسوم إلا نادراً. والمعروف أن صور هذه السجاجيد لا ترى فى اللوحات الفنية الأوربية قبل نهاية القرن الخامس عشر الميلادى، حين تظهر فى لوحات المدرسة البندقية بوجه خاص. وقد كانت السجاجيد التى نحن بصددها تنسب أحياناً

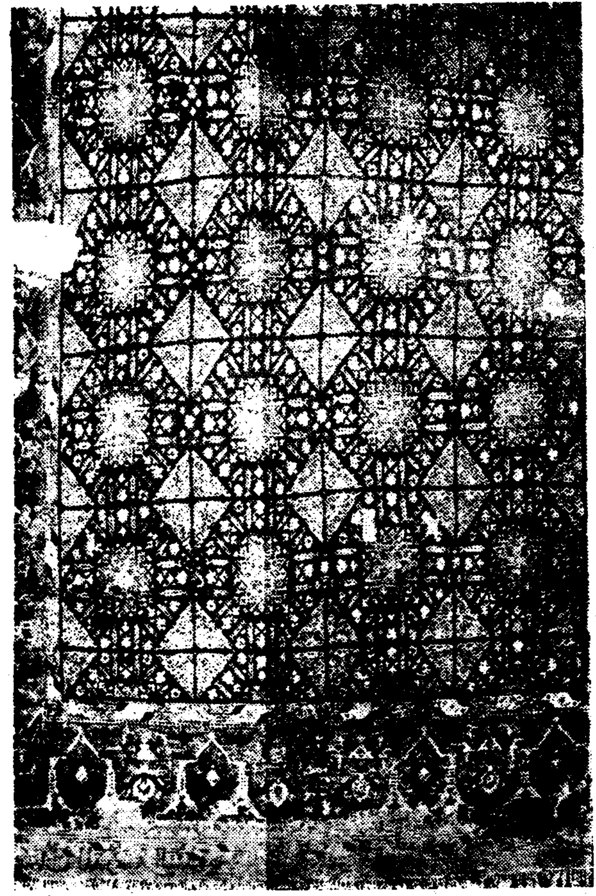


(شكل ٣٦٠) سجادة من صناعة مصر فى القرن العاشر الهجرى (١٦م)
وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

إلى بلاد المغرب بالنظر إلى أن زخارفها الهندسية تشبه الزخارف التى نراها على جدران بعض العمائر المغربية وفى بعض المنتجات الفنية الأخرى فى المغرب. ولكن الحق أن بلاد المغرب فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) لم تزدهر فيها أساليب فنية يمكن أن تنسب إليها هذه السجاجيد، فضلا عن أن هذه — على الرغم من زخارفها الهندسية — لا تشبه فى اللون أو أسلوب النسج ما نعرفه من المنتجات الفنية المغربية. أما النسبة إلى دمشق فترجع إلى أن هذه السجاجيد تبدو كأنها الأبسطة التى كان يشار إليها فى سجلات الأسرات البندقية فى القرن السادس عشر الميلادى باسم tappeti damaschini، وكان علية القوم يقبلون على استعمالها أغطية للمائدة. ولكن الحق أننا لا نعرف شيئاً يؤيد أن صناعة

السجاد ازدهرت في الشام ، وإنما الأرجح أن دمشق ربما كانت مركزاً للتجارة في السجاجيد التي نحن بصددها .

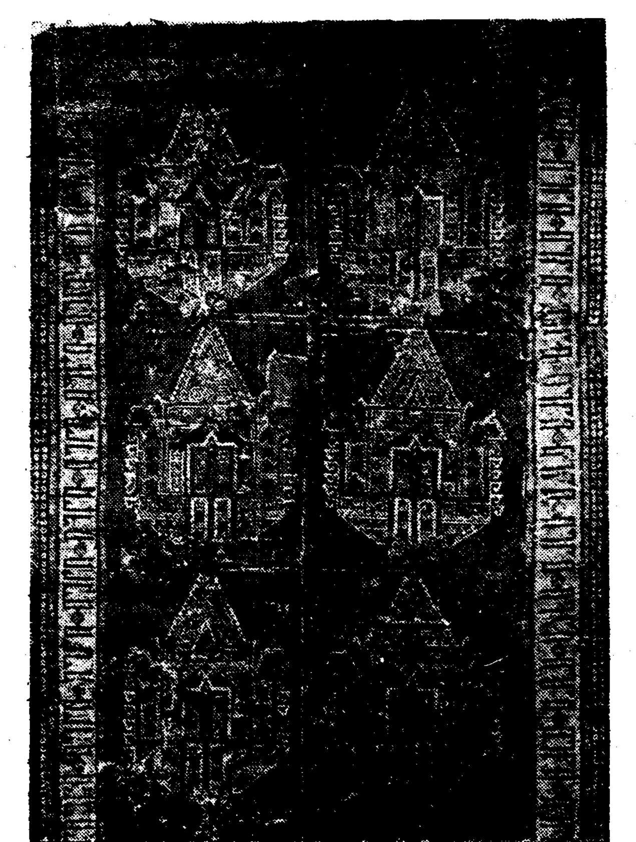
والواقع أن الزخارف الهندسية في هذه السجاجيد تشبه الرسوم الهندسية التي نراها على كثير من التحف التي ترجع إلى عصر المماليك ، ولا سيما جلود الكتب ورسوم الفسيفساء الرخامية ، وفضلا عن ذلك فإن الرحالة الأوربيين الذين زارو مصر فى نهاية عصر المماليك وبداية الحكم التركى أشاروا إلى وجود مصانع لنسج السجاد فى القاهرة . كما أن المؤرخين الترك كتبوا أن صناعاً من الاختصاصيين فى صناعة السجاد نقلوا من مصر إلى اسطمبول .



( شكل ٣٦١ ) سجادة من صناعة مصر فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) . وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

## السجاجيد فى بلاد المغرب

تشير كثير من المصادر الأدبية والتاريخية إلى أن بعض المدن فى الأندلس اشتهرت بصناعة السجاد فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) ولكن أقدم ما وصل إلينا من السجاجيد الأندلسية يرجع إلى القرن الثامن . ومنه النوع المعروف باسم سجاجيد السيناجوج ( كنيس اليهود ) . ولعل أقدم مثال معروف من هذا النوع سجادة كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين (شكل ٣٦٢) ، ومساحتها ٩٤٫٠×٣٠٣



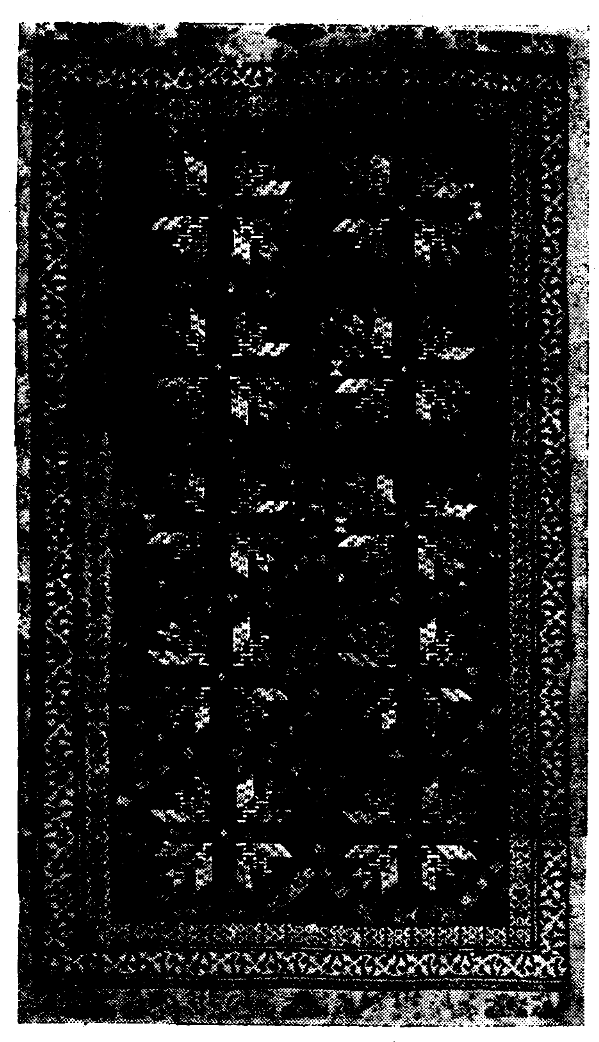
(شكل ٣٦٢) رسم جزئى من سجادة من سجاجيد السباجوج .
من صناعة الأندلس فى القرن الثامن أو التاسع بعد الهجرة (١٤ — ١٥م)
وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

سنتيمتراً . وأرضيتها حمراء قاتمة وإطارها أبيض وفيه زخرفة من حروف كوفية . أما الزخرفة الرئيسية فى ساحة السجادة فرسوم تشبه الشماعد وفوقها رسم بناء أو ضريح .

وقد وصلت إلينا عدة سجاجيد إسبانية من القرن التاسع الهجرى (١٥ م) عليها رنوك أسرات معروفة فى ذلك العصر بحيث يمكن معرفة تاريخ هذه السجاجيد وأسماء الأسرات التى نسجت لها . وزخارف معظم هذه السجاجيد تتألف من أشكال مثمنة تملأ الساحة وتضم رسوماً هندسية ورسوماً آدمية ورسوم طيور وحيوانات محوّرة عن الطبيعة . ونرى مثل هذه الزخارف فى الإطار مضافاً إليها زخارف من حروف كوفية . ويتألف الإطار من عدة أشرطة أو مناطق .

ومن السجاجيد الأندلسية التى تنسب إلى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) نوع يمتاز بزخرفة من شكال هندسية مثمنة تضم رسوم نجوم كثيرة الأطراف (شكل ٣٦٣) . وأرضيته حمراء فى معظم الأحيان وإطاره أزرق داكن ويذكر هذا النوع بزخارف سجاجيد هولباين التى تحدثنا عنها فى الكلام على السجاجيد العثمانية .

والملاحظ أن السجاجيد التى صنعت فى إسبانيا منذ القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . كانت تضم موضوعات زخرفية أوربية ورسوماً من التى أقبل عليها الفنانون فى عصر



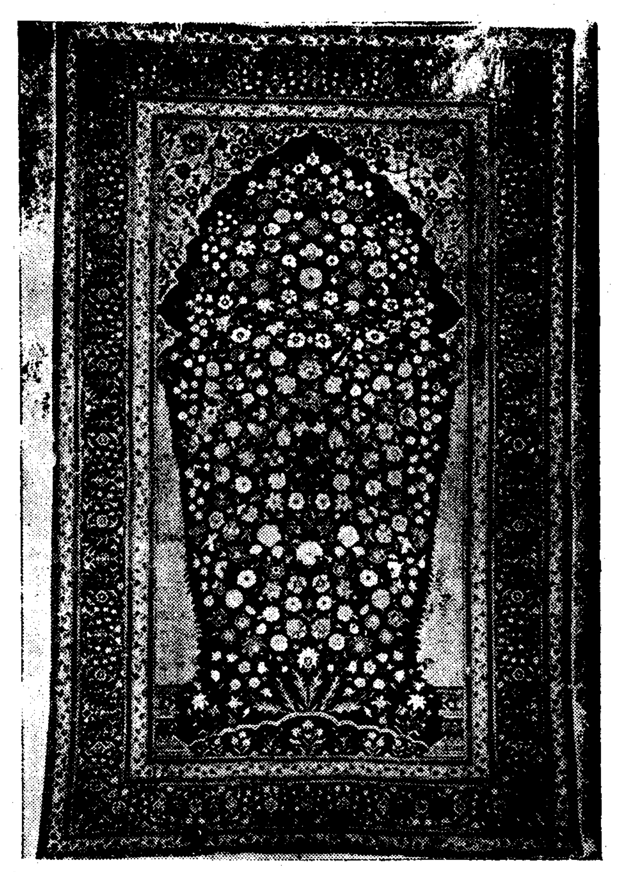
( شكل ٣٦٣ ) سجادة أندلسية من نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥م)
وكانت محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين

النهضة . ولكن بعضها كان يحتفظ ببعض الزخارف المغربية الطراز . كما أن بعضها الآخر يظهر فى زخارفه التأثر بالطراز التركى . وفى مجموعة المرحوم الدكتور على باشا إبراهيم بضع سجاجيد من هذا النوع .

ولكن الحق أن دراسة السجاجيد الإسبانية فى العصر الإسلامى لا تزال ناقصة . ولن يمكن الوصول فيها إلى نتائج علمية حاسمة قبل أن تدرس السجاجيد المحفوظة فى الكنائس والأديرة الإسبانية . ويظن بعض الإختصاصيين أنه من المحتمل أن إسبانيا كانت تستورد معظم السجاد من الشرق وأن ما كان يصنع فيها كان ينسج للكنائس والأديرة أو للقصور التى تستعمل فيها . وامتازت السجاجيد الإسبانية فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة ( ١٤ — ١٥ م ) بطولها العظيم وغير المتناسب مع عرضها القليل ، مما يحمل على أن نظن أن الأنوال التى كانت تنسج عليها كانت ضيقة ، ولم تكن فى مصانع لنسج السجاد فيها غرف يمكن أن تضم أنوالا عريضة .

أما السجاجيد التى كانت تصنع فى مراكش فكان معظم زخارفها رسوماً هندسية وكانت تقلد أحياناً رسوم بعض السجاجيد التركية .

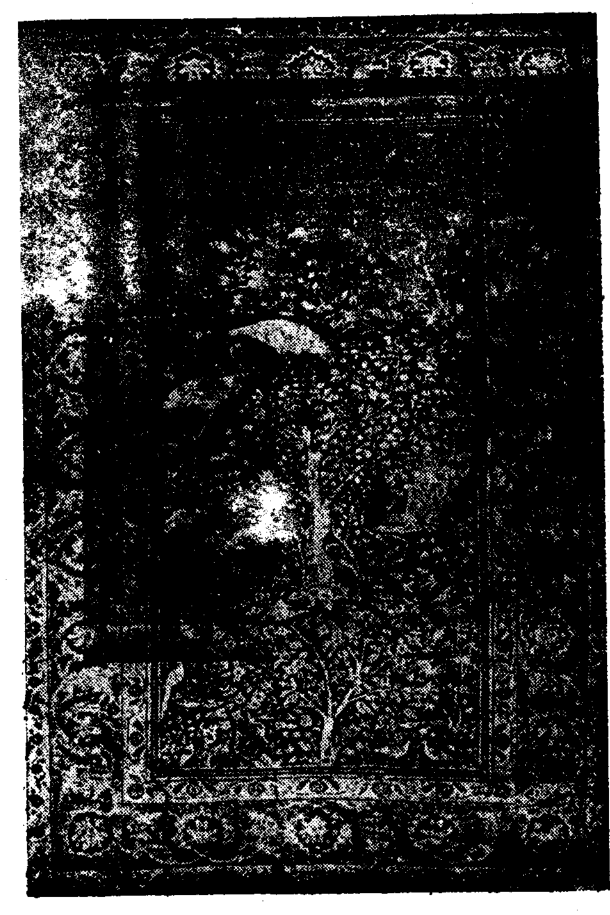
## السجاجيد الهندية الإسلامية



( ٣٦٤ شكل ) سجادة صلاة من صناعة الهند فى القرن ١١ هـ ( ١٧م )
وكانت محفوظة فى متحف الفن والصناعات فى ڤينا

قامت صناعة السجاد الهندى الإسلامى على أكتاف صناع من الإيرانيين ، فقد أقبل الأباطرة المغول ، منذ عصر الأمبراطور أكبر ، على استقدام أولئك الصناع وتشجيعهم على الاستقرار فى الهند لتوطيد صناعتهم فيها . ولذا كانت السجاجيد الهندية فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) متأثرة بزخارف السجاجيد الإيرانية وألوانها . وكان الصناع فى الهند يقبلون على تقليد السجاجيد الإيرانية ذوات الزخرفة المؤلفة من الرسوم النباتية ورسوم الزهور . وفى المتاحف والمجموعات الفنية أمثلة من منتجات الهند فى هذا الميدان . وقد تحسب خطأ بين السجاجيد الإيرانية ولكنها تمتاز بلون برتقالى لا نعرفه فى هذه السجاجيد الأخيرة ، وبلون بنى مائل إلى الحمرة . وكثيراً ما تعرف تلك السجاجيد الهندية باسم السجاجيد الهندية الإيرانية .

ولكن الصناع الهنود استطاعوا أن يتحرروا بعد ذلك من تلك التأثيرات الإيرانية وأقبلوا على رسم الصور الآدمية والطيور والحيوانات والزهور فى منتجاتهم ( أشكال ٣٦٤ و ٣٦٥ و ٣٦٦ ) ولكنهم لم يفقدوا كل الصلة بالأساليب الفنية الإيرانية . ومثال ذلك ما نراه



( شكل ٣٦٥ ) سجادة من صناعة الهند فى القرن ١١ ﻫ (١٧ م)
وكانت محفوظة بمتحف الفن والصناعات فى ڤينا



( شكل ٣٦٦ ) سجادة من صناعة الهند فى القرن ١١ ﻫ (١٧ م)
محفوظة بمتحف الفنون الجميلة فى بوستون

فى السجادة المرسومة فى شكل ٣٦٦ ، فإن فى ساحتها مناظر غير متصلة تضم مناظر من قصص هندى ورسوم حيوانات وطيور ، ولكن رسوم الإطار لا تزال تحتفظ ببعض الموضوعات الزخرفية التى نعرفها فى السجاد والمنسوجات فى العصر الصفوى . ومهما يكن من شىء فإن السجاجيد الهندية تمتاز بأن رسومها أقرب إلى صدق تمثيل الطبيعة (شكل ٣٦٥) ، وبأن المناظر الطبيعية والعمائر فيها تشبه مانعرفه فى الصور الهندية من أتباع بعض ما نعرفه الآن من أصول الرسم وقواعده . ويلاحظ فى السجاجيد الهندية المصنوعة من الصوف فى عصر شاه جهان أن وبرها من الدقة بحيث تبدو كأنها من الحرير . أما السجاجيد الحريرية فكانت معروفة فى الهند أيضاً وكان نسجها دقيقا وعقدها متلاصقة بحيث تبدو كأنها مصنوعة من المخمل . وحسبنا أن إحدى هذه السجاجيد الهندية الحريرية يقال إن بها ٢٥٥٢ عقدة فى البوصة المربعة الواحدة .

# النقش فى الخشب

كانت كثير من الأقاليم الإسلامية — ولا تزال — فقيرة فى الأنواع الطيبة من الخشب ومع ذلك فقد كانت تسد هذا النقص بجلب ما تريده من الخشب الطيب فى البلاد الأخرى . وأصبحت صناعة التحف الخشبية من الميادين البارزة فى تاريخ الفنون الإسلامية . وطبيعى أن الزخارف التى حفرها الفنانون على الخشب فى فجر الإسلام كانت متأثرة إلى حد كبير بالزخارف الساسانية والهلنستية ، ثم تطورت صناعة الحفر فى الخشب تطوراً تدريجياً حتى أصبح للفن الإسلامى أساليبه الخاصة فى هذا الميدان .

## الحفر فى الخشب فى العصرين الأموى والعباسى

وصلت إلينا بعض أمثلة من التحف الخشبية فى العصرين الأموى والعباسى ، منها حشوات فى المسجد الأقصى ببيت المقدس كانت تستعمل مساند ( أو كابوليات ) للعوارض الخشبية التى تحمل سقف البلاطة الوسطى . وزخارف هذه الحشوات تضم أوراق الأكانتس وفروع العنب والوريدات والسلات وغير ذلك من الموضوعات الزخرفية الهلنستية التى نعرفها فى فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس والمسجد الأموى بدمشق . ولا ريب فى أن التنوع العظيم فى نقوش تلك الحشوات يشهد بمهارة فنية كبيرة .

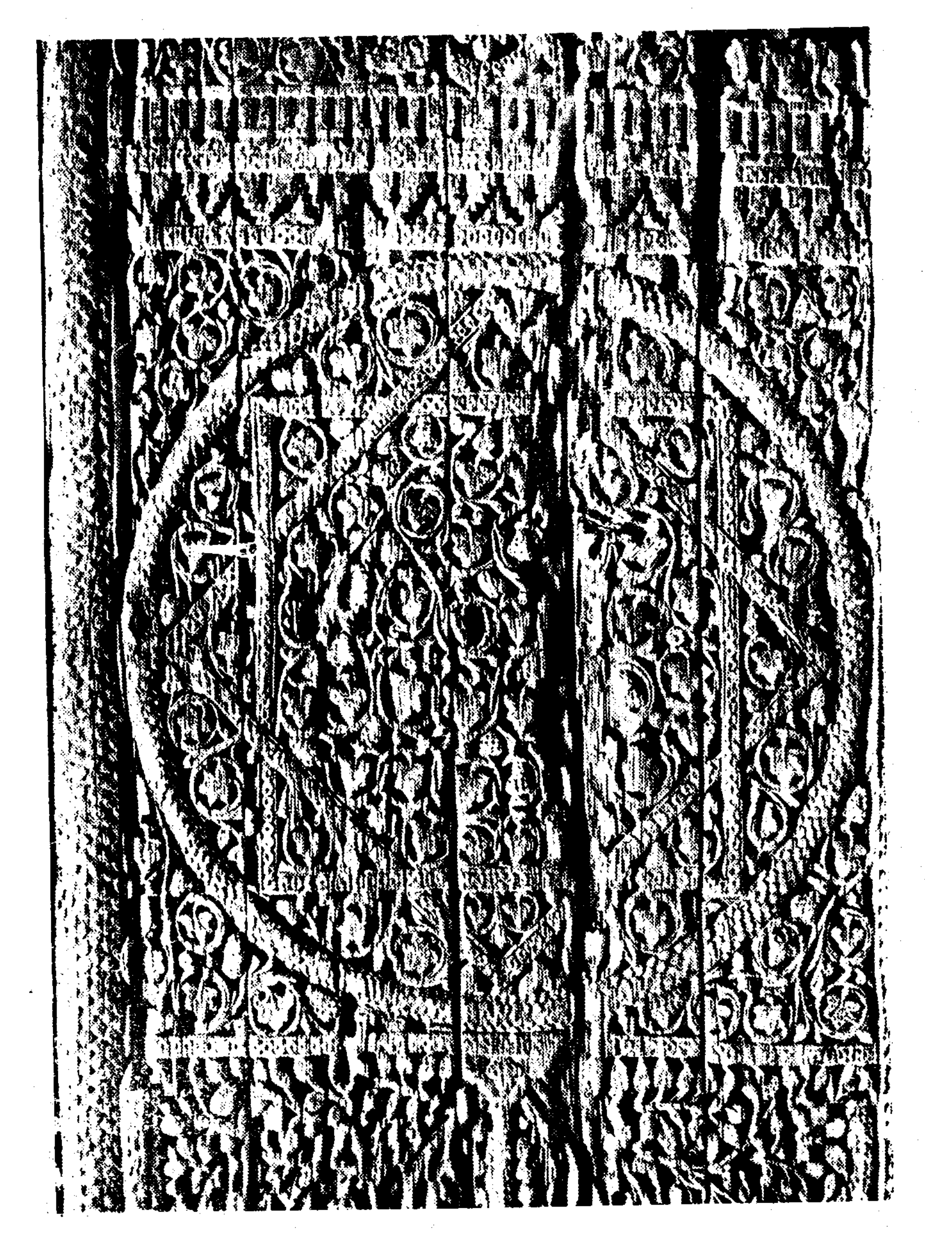
ومن التحف الخشبية التى يرجح أنها ترجع إلى نهاية العصر الأموى وبداية العباسى باب خشبى عثر عليه فى ضواحى بغداد ومحفوظ الآن فى متحف بناكى ( شكل ٣٦٧ ) . ويتألف هذا الباب من مصراعين ، طولهما ٣٠٠ × ١٢٠ سنتيمتراً ، ولكنهما الآن أقصر مما كانا فى البداية ، لأن طرفهما السفلى قد قطع جزء كبير منه . ولكن الراجح أن الزخرفة النباتية فى الجزء السفلى من الباب كانت تشبه الزخرفة الموجودة فى الجزء العلوى ، وقوامها رسم شجرة ذات فروع كثيرة وأوراق كثيفة وفاكهة . وفى أعلى الباب وأسفله منطقة مزخرفة برسوم نباتية وفيها عقد صغيرة وكبيرة وتتألف من جدل شريطين . أما المنطقة الوسطى من الباب فقوام زخرفتها دائرة تضم مربعين متداخلين (شكل ٣٦٨) فوق أرضية من وريقات العنب وعناقيده مرسومة رسماً دقيقاً يشبه ما نعرفه فى الفن الهلنستى ولا يصل إلى التحريف والتحوير اللذين نعرفهما فى الطراز العباسى فى سامرا . ويحف بالشجر فى المنطقتين العليا والسفلى عمودان يحملان عقداً ذا سبعة فصوص . وبين المنطقة الوسطى والمنطقة السفلية شريط من زخرفة

كأنها أعمدة صغيرة تحمل عقوداً نصف دائرية . ومثل هذه الزخرفة معروف فى العمائر الساسانية .

ومن المتحف المتروپوليتان بنيويورك لوح من خشب لعله كان جزءاً من باب أو من منبر . وقد وجد سنة ١٩٢٩ فى مدينة تكريت . ويتألف من إطار وأربع حشوات اثنتان منها مربعتان واثنتان مستطيلتان : والواضح أن الحشوات والعصابات الأفقية التى بينها قد حفرت على حدة ثم وضعت كلها فى إطار لتكوين اللوح الذى نحن بصدده . وقوام الزخرفة فى تلك الحشوات فروع نباتية وأوراق عنب وعناقيد . فضلا عن أن كيزان الصنوبر التى نعرفها فى زخارف كثير من الآثار الفنية من الطراز الأموى كنقوش قصر المشتى وقصر الطوبة وفسيفساء قبة الصخرة . والراجح أن هذا اللوح يرجع إلى نهاية العصر الأموى أو بداية العباسى ( القرن ٨ م ) .

( شكل ٣٦٧ ) باب خشبى من نهاية العصر الأموى أو بداية العباسى ، ومحفوظ بمتحف بناكى فى أثينا

ومن أبدع التحف الخشبية فى فجر الإسلام منبر جامع سيدى عقبة بالقيروان (شكل ٣٦٩)

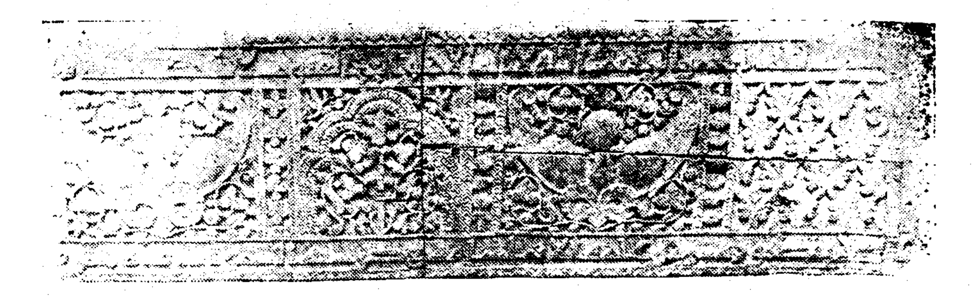


(شكل ٣٦٨) رسم تفصيلى فى باب خشبى من نهاية العصر الأموى أو بداية العباسى ومحفوظ بمتحف بناكى فى أثينا

وهو أقدم المنابر المعروفة الآن . وتذهب المراجع التاريخية إلى أنه مصنوع من خشب ساج جُلب من بغداد فى نهاية عصر الأمير الأغلبى أبو ابراهيم احمد الذى حكم بين عامى ٢٤٢و٢٤٩هـ (٨٥٦ و ٨٦٣ م) أو على وجه أدق نحو سنة ٢٤٨ هـ (٨٦٢ م) . ولكن أسلوب الصناعة

( شكل ٣٦٩ ) منبر جامع سيدى عقبة بالقيروان من القرن الثالث الهجرى ( ٩ م )

فى هذا المنبر ليس عباسياً ، والراجح أنه صنع فى بداية العصر العباسى أى قبل أن يستقر الطراز العباسى ويتم تكوينه . ويتألف هذا المنبر من حشوات مفرغة ومشبكة داخل إطارات ذات زخارف من فروع العنب محفورة حفراً بارزاً . وبعض هذه الحشوات ذوات زخارف نباتية .



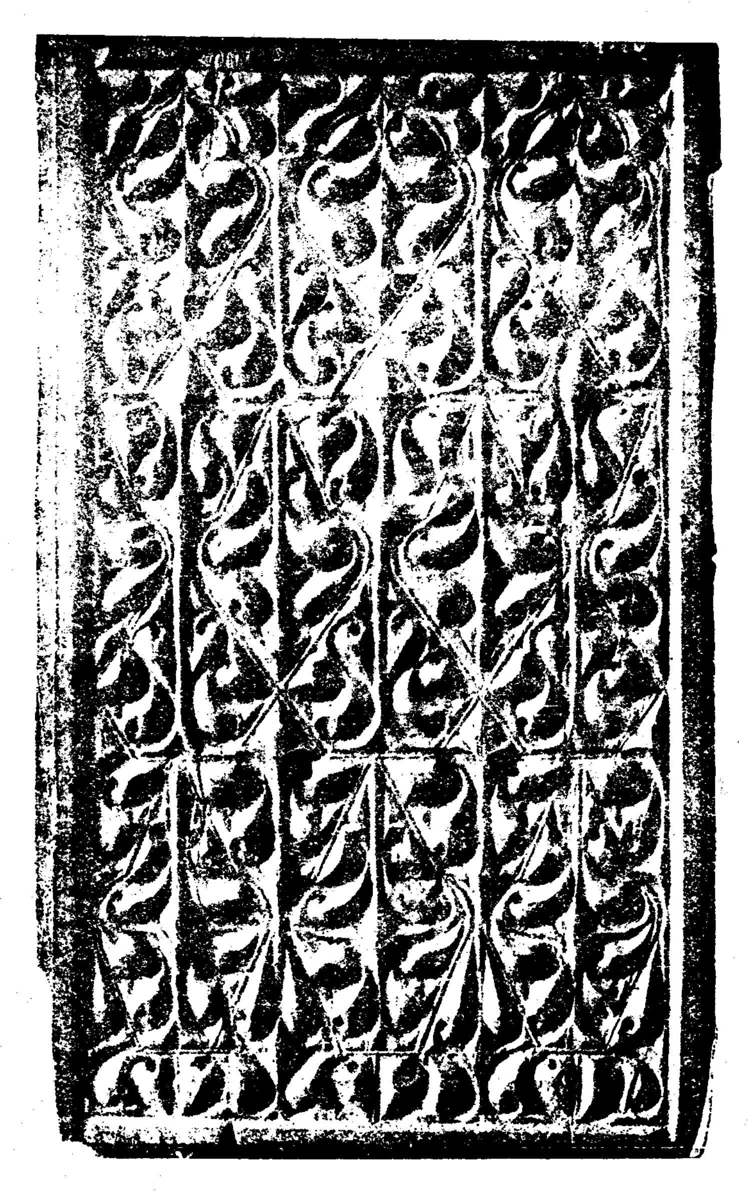
( شكل ٣٧٠ ) لوح من الخشب عليه زخارف محفورة . من صناعة مصر فى القرن الثالث الهجرى (٩م) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

من طراز ساسانى تشبه ما نعرفه فى بعض زخارف المثلثات بقصر المشتى . ولكن معظم الحشوات ذوات زخارف هندسية متداخلة ومتشابكة تشبه زخارف بعض الأعمدة التى وجدت



( شكل ٣٧١ ) قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة ، من الطراز العباسى فى مصر فى القرن ٣ هـ ( ٩ م ) ومحفوظة بدار الآثار العربية فى القاهرة

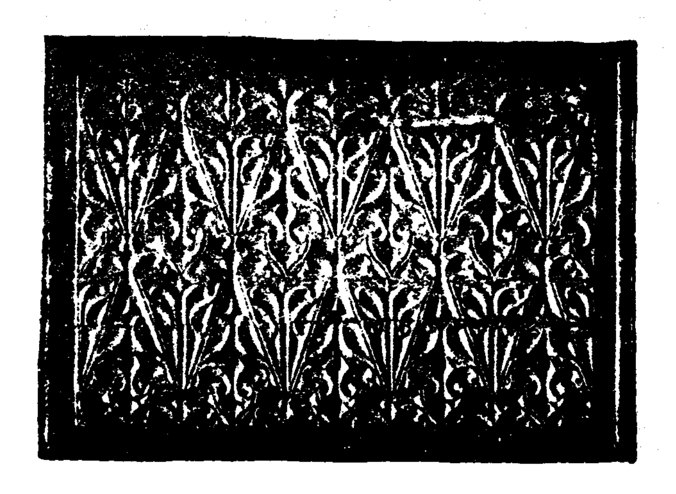
فى ديار بكر ( آمـد ) والتى ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامى ، كما تشبه النوافذ الجصية فى المسجد الجامع بدمشق . ومهما يكن من أمر فإن أسلوب الحفر على الخشب فى معظم الحشوات



( شكل ٣٧٢ ) قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة . من الطراز العباسى فى مصر فى القرن الثالث أو الرابع بعد الهجرة (٩ — ١٠ م) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

التى يتألف منها منبر جامع القيران يشبه — إلى حدّ ما — الأسلوب الذى نعرفه فى الباب المحفوظ فى متحف بناكى ، ولكنه يمثل تطور الفن من الطراز الأموى إلى الطراز العباسى . ومن المهارة الفنية العجيبة فى هذا المنبر ما فى الرسوم الهندسية فى حشواته من تنوع وغنى وإبداع .

أما فى مصر فلم يكن غريباً أن يزدهر فن الحفر فى الخشب ، فقد كان للمصريين فى هذا



( شكل ٣٧٣ ) قطعة من الخشب ذى الزخارف المحورة من الطراز العباسى فى مصر فى القرن ٣ — ٤ ﻫ
( ٩ — ١٠ م ) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

الفن براعة ترجع إلى العصر الفرعونى . وقد وصلت إلينا قطع كثيرة من الخشب ذى الزخارف أصلها من العمائر أو قطع الأثاث . ويرجع أقدم هذه القطع إلى القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة ( ٨ — ٩ م ) . وقد وجد فى القرافة القديمة بالفسطاط حيث كان يستعمل — بعد كسره من الأبنية والأثاث — لمنع الأتربة فى المدافن. وفى دار الآثار العربية بالقاهرة . مجموعة طيبة من الخشب ، ذى الزخارف ، يرجح أنها من صناعة العصر الأموى أو صدر العصر العباسى . وعلى بعض هذه القطع كتابات بالخط الكوفى من بداية القرن الثالث الهجرى ( ٩ م ) . ولعل أهم مميزات الزخارف فى هذه الأخشاب الدوائر ذوات المركز الواحد ورسوم العقود المتشابكة والمستطيلات الصغيرة المفرغة والوريقات ذوات ثلاثة الفصوص والموضوعات الزخرفية المجنحة والساسانية الطراز ( شكل ٣٧٠ ) فضلا عن الفروع النباتية التى تنثنى وتضم رسوم طيور أو حيوانات وعن أوراق العنب والعناقيد .

ولكن التطور الفنى فى الحفر على الخشب تأثر بقدوم ابن طولون إلى مصر فانتشرت فى عصر الدولة الطولونية الأساليب الفنية العباسية التى ازهرت فى سامرا . والأخشاب الطولونية مزينة بزخرفة محفورة بعمق فى الخشب ويذكرنا أسلوبها بأسلوب الطراز الأخير من طراز الزخرفة فى الجص العباسى فى سامرا ( شكل ٣ ) . فهو حفر منحرف الجوانب تخلق فيه الزخرفة من بضعة فروع وخطوط حلزونية الأرضية كلها ( الأشكال ٣٧١ و٣٧٢ و٣٧٣ ) . وقدتؤلف هذه الخطوط رسما تخطيطيا محوراً عن الطبيعة لحيوان أو طائر (شكل ٤) .

## الخشب الفاطمي

وصل إلينا عدد كبير من التحف الخشبية الفاطمية في حالة جيدة من الحفظ . وبعضها محفوظ في المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة وبعضها الآخر في المساجد والكنائس والأديرة ومعظمها يمكن تأريخه على وجه التحديد ، إما بما عليه من كتابات أو بتاريخ المساجد والكنائس التي استعمل فيها . وهذه التحف موزعة على عصر الفاطميين كله ، فبينها ما يرجع إلى حكمهم في شمالي إفريقية وما يرجع إلى بداية حكمهم في وادي النيل أو إلى أوج عزهم فيه أو إلى نهاية دولتهم وبدء اضمحلالها ، وبينها ما صنع في جزيرة صقلية وتأثر بالأساليب البيزنطية ، وما ينسب إلى بني زيري خلفائهم في شمالي إفريقية الذين كانوا يتبعونهم في الأساليب الفنية كما يدينون لهم بالطاعة فترة غير قصيرة من الزمن .

فمن التحف التي ترجع إلى حكمهم في شمالي إفريقية باب في جامع سيدي عقبة على مقربة من مدينة بسكرة . والراجح أنه صنع بأمر الخليفة الفاطمي المنصور فيما بين عامي ٣٣٤ و ٣٤١ هـ ( ٩٤٦ و ٩٥٣ م ) لضريح سيدي عقبة في جامع طبنة وهي بلدة قريبة من بسكرة . وهو باب من خشب أرز ، له مصراعان في كل منهما قضيب خشبي يقسمه قسمين عدا القضيب الخشبي الذي يغطي ملتقى المصراعين . وإطار الباب وعتبته الفوقانية والقضبان الخشبية الثلاثة كلها مغطاة بزخارف محفورة من رسوم هندسية وفروع نباتية وخطوط منحنية على شكل حرف S والعلاقة بين طراز هذه الزخارف وطراز الزخرفة العباسي تبدو واضحة جلية . ومع ذلك فإن زخارف هذا الباب تقوم على أساليب من الفنين الأغلبي والبيزنطي . ووجود العلاقة الوثيقة بين كل هذه الأساليب الفنية التي سادت على ضفاف البحر الأبيض المتوسط أمر مفروغ منه . ولكن الزخارف المحفورة على الأخشاب الفاطمية أخذت بعد ذلك في التطور حتى بعدت الشقة بينها وبين زخارف الباب سالف الذكر .

ولعل أقرب التحف إلى طراز هذا الباب هي ، بطبيعة الحال ، التحف التي ترجع إلى العصر الذي كان بنو زيري يحكمون فيه إفريقية تابعين للفاطميين أولا ثم مستقلين عنهم بعد ذلك . وأهم تلك التحف أخشاب صنعت بأمر المعز بن باديس لجامع القيروان في منتصف القرن الخامس الهجري ( ١١ م ) وهي المقصورة ومدخل المكتبة .

أما المقصورة فمن الخشب المشبك ، وفيها زخارف محفورة وفي أعلاها شريط من الكتابة الكوفية المورقة على أرضية من الفروع النباتية ، بينما نرى في مدخل المكتبة ألواحا تتألف

من حشوات ، محفور عليها رسوم نباتية يتجلى فيها الإتقان والثروة الزخرفية ، وفى توزيعها تناسق وتناسب ، على الرغم من وفرتها ومن أنها تؤلف فى مجموعها أشكالا متوازية موزعة توزيعاً غير متظم .

وفى متحف بلرمو وبعض كنائسها أخشاب عليها زخارف محفورة ومتأثرة بالطراز الفاطمى (انظر شكل ٩) . ومنها ألواح باب فى كنيسة المرتورانا Santa Maria dell Ammiraglio التى شيدت فى بلرمو سنة ١١٣٦ م على يد أمراء البحر فى خدمة الملك روجر الثانى . والمعروف أن هذه الكنيسة من المآثر الصقلية التى يظهر فى ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير الفنين الإسلامى والبيزنطى . والألواح المذكورة تتجلى فيها الأساليب الفنية التى نعرفها فى أزهى عصور الفاطميين فى مصر ، فتمتاز بعمق الرسوم ودقة صنعتها . وفضلا عن ذلك فإن سقف الكنيسة الصغيرة الموجودة فى القصر الملكى بمدينة بلرمو ، والتى تعرف باسم الكابلا بالاتينا Capella Palatina غنى بالزخارف المنقوشة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الفنية الإسلامية . وبين تلك الزخارف فروع نباتية وصور طيور وحيوانات مما تمتاز به التحف الفاطمية التى كانت تزين سقوف القصور الفاطمية وأبوابها وجدرانها ، ولكننا نلاحظ أن رسوم الحيوانات المنقوشة على الحشوات الخشبية الفاطمية فى مصر ليست فى دقة التى نراها فى سقف الكابلا بالاتينا فإن الرسوم الأخيرة أكثر تطوراً وأصدق فى تمثيل الطبيعة وأكثر تعبيراً عن الحركة والحياة .

أما التحف الخشبية المصنوعة بمصر فى العصر الفاطمى فقد كان يتجلى بها فى البداية طراز انتقال من الأساليب الفنية التى سادت فى العصرين الطولونى والإخشيدى إلى الأساليب التى ازدهرت على يد الفواطم فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) . فالعروق الخشبية تحت قبة جامع الحاكم عليها زخارف من فروع نباتية متصلة وأوراق شجر محفورة عليها حفراً عميقاً وتبدو العلاقة الوثيقة بينها وبين الطراز الطولونى فى الحفر على الخشب والجص .

ومن التحف التى ترجع إلى بداية العصر الفاطمى باب ذو مصراعين محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة وأصله من الجامع الأزهر وعليه كتابة باسم الخليفة الحاكم بأمر الله مما قد يدل على أنه صنع حين قام هذا الخليفة بعمارة الجامع الأزهر والتجديد فيه سنة ٤٠٠ هـ (١٠١٠م) . وفى هذا الباب حشوات مستطيلة عليها زخارف من فروع نباتية محفورة حفراً عميقاً فى أسلوب فنى يذكر بالأساليب العباسية فى الحفر على الخشب ، ولكنه يختلف عنها فى أن الزخارف فيه



( شكل ٣٧٤ ) حشوه من الخشب الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م )
محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

أصغر فى المساحة وأدق فى الحفر فضلا عن أنها موزعة فى تماثل وتقابل حول محور أفقى تتوسطه مساحة رسومها غير غائرة .

وقد زادت الدقة فى الحفر تدريجياً حتى بلغت غايتها فى العصر الذهبى للدولة الفاطمية كما يبدو فى بعض حشوات وصلت إلينا تشهد بإتقان عظيم فى نقش الفروع النباتية والأوراق فضلا

عن التوفيق العظيم فى استعمال رسوم الحيوانات والطيور عنصراً زخرفياً (الأشكال ٣٧٤ و٣٧٥و٣٧٦و٣٧٧).

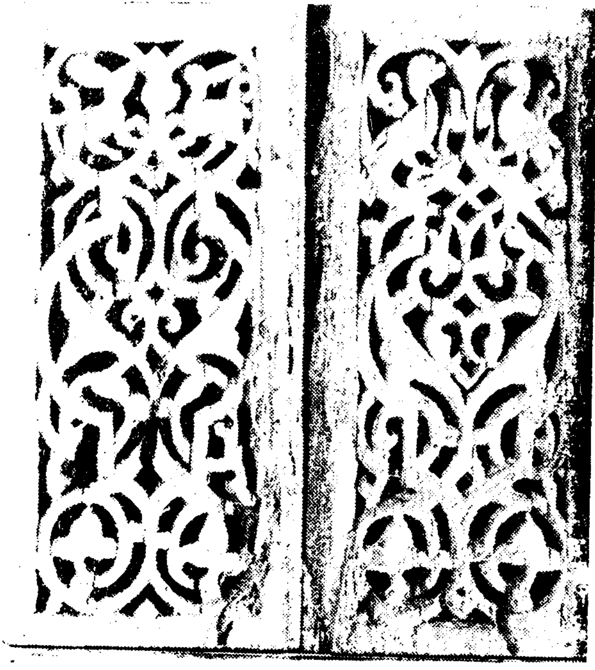
وإذا ذكرنا ما نعرفه من أن القبط كانت لهم القيادة فى صناعة النجارة والحفر على الخشب وأن الفاطميين عرفوا فى أكثر أيامهم بالتسامح الدينى العظيم لم نعجب إذا رأينا فى الكنائس القبطية مثل الزخارف التى نراها على خشب المساجد والأثاث الإسلامى.



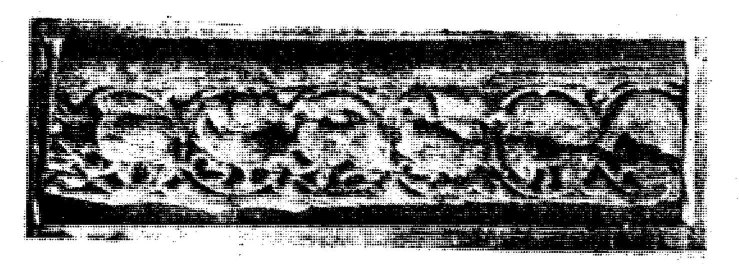
(شكل ٣٧٥) حشوة من الخشب الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى (١١ م). محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة.

ومن أهم التحف الخشبية التى ترجع إلى بداية العصر الفاطمى حجاب الهيكل فى كنيسة الست برباره بمصر القديمة، وهو محفوظ الآن فى المتحف القبطى بالقاهرة. ويتألف من خمس وأربعين حشوة وفى وسطه مدخل من مصراعين، فى أعلاهما من اليمين واليسار ركنان (كوشتان). ولكل مصراع أربع حشوات مستطيلة وأفقيـة. ونرى سائر الحشوات مركبة على جانبى هـذا الدخل فى تناظر وتقابل جميلين. والزخارف المحفورة فى حشوات الحجاب متنوعة الموضوعات، وقوامها فروع نباتية تقوم بينها صور آدمية أو رسوم حيوانات. أما الركنان ففى وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على أهبة الانطلاق. بينما نرى فى حشوات الباب رسوم صيادين آخرين ومع كل منهم الباز الذى يصطاد به والطائر الذى اصطاده. وفى الجزء السفلى من كل حشوة رسم إناء تخرج منه الفروع النباتية الملتوية ويحف به من الجانبين رسم وعلة. ومن الموضوعات

الزخرفية التى نراها محفورة فى الحشوات الأخرى رسم صراع بين أسد وإنسان ورسم سلطانية تخرج منها فروع نباتية فوقها لبؤتان ، تولى كل منهما الأخرى ظهرها وفوق اللبؤتين طاووسان متواجهان . كما نرى على حشوات أخرى رسم أسد ينقض على وعلة لافتراسها ، أو رسم موسيقيين يعزفان على العود وحولها أشخاص يرقصون رقصاً توقيعياً ، وقد روعى فى رسم

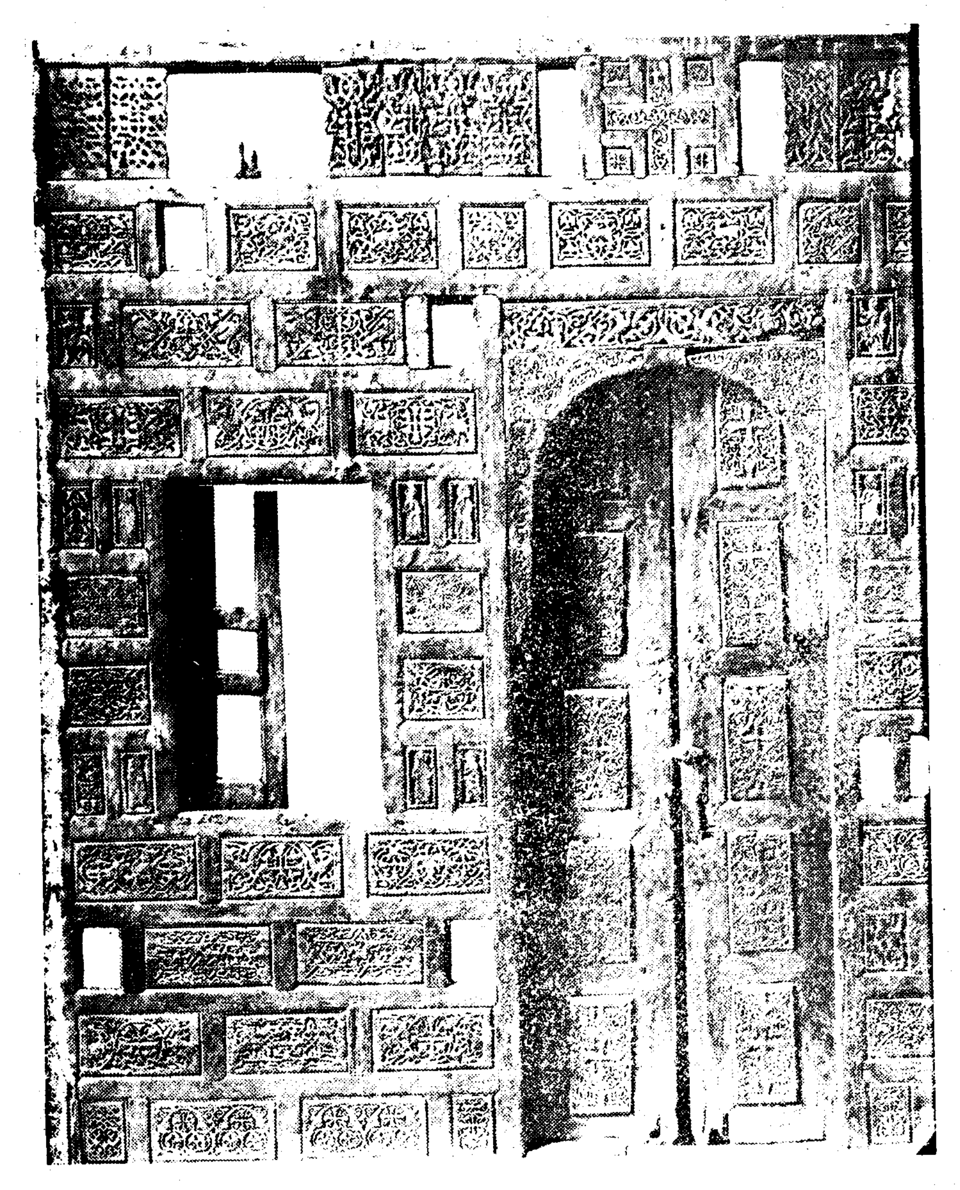


( شكل ٣٧٦ ) حشوة من الخشب الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) محفوظة فى متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول



( شكل ٣٧٧ ) حشوة من الخشب الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) محفوظة فى متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

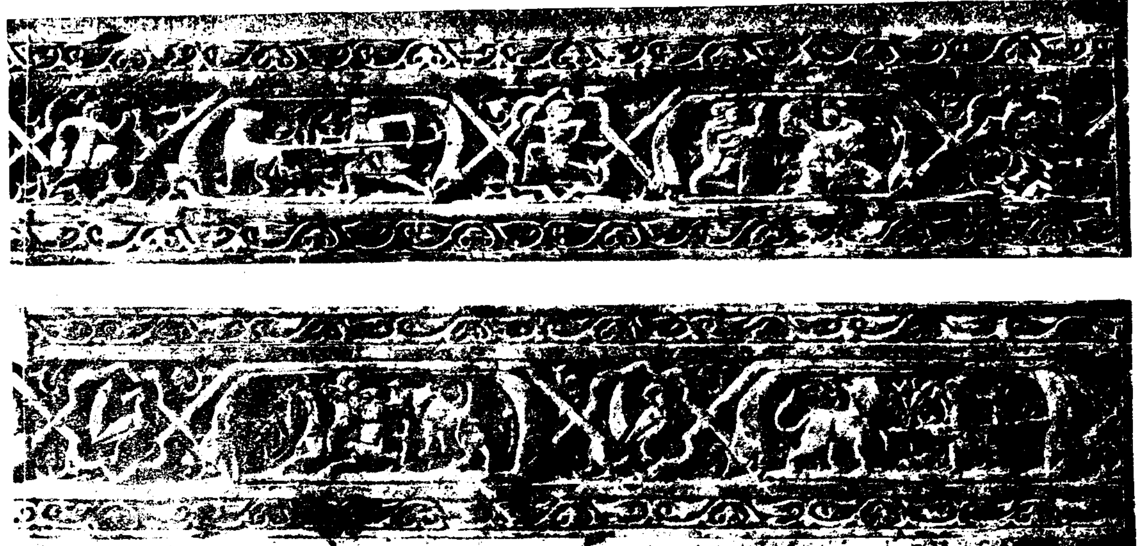
الأشخاص تقابل دقيق . ومن الرسوم الغريبة المنقوشة فى بعض تلك الحشوات مناظر قتال بين فارس ورجلين يهجم أحدهما عليه من خلفه والآخر من أمامه . وطريقة رسم هذين الرجلين تذكر بالرسوم البارزة على المعابد المصرية القديمة وبالتماثيل الفرعونية . ونلاحظ أن بعض الرسوم الآدمية فى حشوات هذا الحجاب فيها من الدقة وصدق تصوير الطبيعة ما يشير إلى تأثرها ببعض الأساليب الفنية البيزنطية .



( شكل ٣٧٨ ) سياج خشبي من العصر الفاطمي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة

ومن التحف القبطية المشهورة من العصر الفاطمي سياج خشبي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة ( شكل ٣٧٨ ) يتألف من حشوات ، في بعضها رسوم رهبان في أسلوب فني بيزنطي ، ولكن بعضها الآخر أرضيته من رسوم فروع نباتية تقوم بينها رسوم حيوانات أو شارة الصليب أو رسوم هندسية متشابكة ومفرغة .

ومن آيات الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى ألواح خشبية عثر عليها بضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وبمارستان قلاوون . وكانت مستعملة فى تغطية الإفريز العلوى بالجدران، ولـكن طراز زخارفها يشهد بأنها ترجع إلى العصر الفاطمى . والمعروف أن مارستان قلاوون قام على أنقاض القصر الغربى الفاطمى ، وهو القصر الذى بناه الخليفة العزيز وأتمه المستنصر . والألواح التى نحن بصددها الآن غنية بزخارفها وفريدة فى إتقان صنعتها ، ولذلك فاننا نرجح أنها كانت فى القصر الغربى المذكور وأعيد استعمالها فى الأبنية الجديدة . وعرض هذه الألواح نحو ثلاثين سنتيمتراً . وفى كل منها إفريز علوى وإفريز سفلى يشتملان على فروع نباتية بين شريطين عاريين عن الزخرفة ، وترتفع هذه الفروع وتنخفض فينشأ منها أقواس تحصر بينها من أسفل وريدات ذات ثلاثة فصوص ومن أعلى شكلا مكونا من نصفى مروحتيـن نخيليتين . وبين الإفريزين عصابة رئيسية عليها مناظر من رسوم آدمية ورسوم حيوانات وطيور فوق أرضية من فروع نباتية أقل بروزاً . وهذه الرسوم موضوعة فى مناطق تتكون على التعاقب من أشكال هندسية سداسية وممدودة ومن مربعات قائمة على إحدى زواياها ويقطع كل ضلع من اضلاعها قوس صغير إلى الخارج . وترى فى المناطق السداسية الشكل أن الرسوم منقوشة بين أقواس تتفرع أحيانا من إناء بين رسمين . وكانت هذه الرسوم مدهونة بالألوان ، مما كان يظهر دقائقها ويزيدها وضوحا . وأول ما يبدو للمشاهد المدقق أن توزيع المناظر المنقوشة روعى فيه التناظر والتقابل فتتوسط اللوح جامة رباعيـة الشكل ثم تتلوها من اليمين واليسار بقية المناظر فى تناسب وحسن ترتيب (شكل ٣٧٩) . ولـكن التنوع فى الموضوعات المنقوشة ليس كبيراً ، فهى تضم رسوم مطربين ومطربات وعازفات على آلات موسيقية وراقصين وراقصات ورسم الأمير جالساً على أريكة وفى يده اليمنى كأس وفى اليسرى زهرة وعلى رأسه عمامة ضخمة وإلى يساره الساقى يصب الخمر فى كأس وإلى يمينه تابع يقدم إليه صينية ذات غطاء . وربما كان المفروض أن تحته شيئاً من الطعام أو الحلوى . وثمت رسوم عرض لشبه قتـال بين رجلين أو لرقصة عسكرية تبدو كأنها قتال ، بما يحمله كلا الرجلين من سيف ودرقة ؛ كما نرى رسوم رجال يسيرون منفردين أو بجانب إبل عليها هودج أو أحمال من البضائع . أما رسوم الصيـد فـكثيرة وتشمل الصيد بالباز وصيد الأسد مع ركوب الفرس تارة أو حين يهجم الصياد عليه وهو راجل يشهر سيفه ويحتمى بترسه . وهناك رسوم الطيور الجارحة ومعها فريستها كالغزال والبط ، ورسوم الحيوانات والطيور المختلفة كالباز والتيس والطاووس فضلا عن رسوم الحيوانات الخرافية .





(شكل ٣٧٩) نقوش محفورة فى ألواح خشبية من العصر الفاطمى فى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ومعظم هذه الألواح محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة . ولـكن فى متحف ڤكتوريا والبرت ألواحا من طرازها . وفى المتحف القبطى بالقاهرة لوح مستطيل من الخشب عليه رسوم بارزة تمثل فيلا وجملين وطائرين ورجلا يسحب حصانا أو بغلا . وطول هـذه القطعة متر وعرضها عشرون سنتيمتراً . وقد حصل عليها المتحف القبطى من دير البنات بمصر القـديمة وفى هذا المتحف لوح آخر من الطراز نفسه عليه رسوم بارزة تمثل خمسة أشخاص فى مناظر طرب أو ألعاب رياضية ، ولا ريب فى أن هاتين القطعتين من طراز المجوعة التى عثر عليها فى مارستان قلاوون وترجمان مثلها إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس الهجرى (١٠ — ١١).

ومن التحف الخشبية المشهورة من نهاية القرن الخامس الهجرى منبر حرم الخليل فى فلسطين . وقد نقشت على بابه وعلى جانبيه كتابة تاريخية من اثنى عشر سطراً بخط كوفى مورق وبارز ودقيق باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالى سنة ٤٨٤ هـ (١٠٩١ — ١٠٩٢ م) . والمعروف أن المنبر صنع فى هذه السنة لمشهد الحسين الذى بناه بدر الجمالى بعسقلان . ويظن أنه نقل إلى الخليل على يد صلاح الدين سـنة ٥٨٧ هـ (١١٩٢ م) . وأهم ما يلفت النظر فى زخارف هذا المنبر هو دقة الفروع النباتية المنقوشة فى مناطق من أشكال هندسية ومن نجوم تتألف من سير عصابات من سيقان نباتية بين شريطين لا زخرفة عليهما . والواقع أننا نشاهد لأول مرة فى هـذا المنبر أسلوب الحشوات الصغيرة المجمعة ، كما نرى دقة فى رسم السيقان وحبات العنب والوريقات تحملنا على القول بأن المنبر لم يصنع فى مصر ؛ لأن صناعة النقش فى الخشب لم تتطور فيها فتصل إلى مثل هـذه الدقة قبل القرن السادس الهجرى (١٢ م) . والناظر إلى زخارف هـذا المنبر لا يسعه إلا أن يلاحظ أن البارز فيها والذى يشغل المـكانة الخطيرة إنما هى الزخارف النباتية ؛ بينما الأشكال الهندسية التى تصحبها تبدو كأنها تابعة لها ولا تحجب أهميتها .

أما التحف الخشبية التى ترجع إلى العصر الأخير من حكم الدولة الفاطمية فمنها قطعة من سدة جامع محفوظة فى متحف دمشق ومؤرخة من سنة ٤٩٧ هـ . ومنها منبر خشبى فى مسجد دير سانت كاترين بشـبه جزيرة سينا ، عليـه كتابة بارزة بالخط الـكوفى المورق باسم الإمام الآمر بأحكام الله ووزيره الأفضل شاهنشاه فى ربيع الأول سنة ٥٠٠ هـ (١١٠٦ م) . ويشبه هذا المنبر منبر الخليل بعض الشـبه ولـكن زخارفه أقل ثروة وتطوراً ، بالرغم من أنها أحدث عهداً من زخارف منبر الخليل .

ولكن أعظم التحف الخشبية التى ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى هى المحاريب الثلاثة الخشبية المحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، أقدمها كان فى الجامع الأزهر . والثانى من جامع السيدة نفيسة والثالث من مشهد السيدة رقية .

أما الأول فأقلها شأناً من الناحية الفنية . ويتألف من قبلة من خشب الفلق ، يحف بها عمودان ينتهى كل منهما بحمل وبقاعدة رومانية الشكل ويرتكز عليها عقد فارسى كعقود الرواق الرئيسى فى الجامع الأزهر ، ويحيط بالقبلة شبه إطار ، فى كل من جانبيه الأيمن والأيسر أربع حشوات من خشب النبق ، فيها زخارف نباتية . ووريقات ذات ثلاثة أو خمسة فصوص . وكان فوق هذا المحراب لوح خشبى منقوش عليه بالخط الكوفى المورق العبارة الآتية : «بسم الله الرحمن الرحيم ، حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى وقوموا لله قانتين ، إن الصلاة كانت على المؤمنين كتاباً موقوتا . مما أمر بعمل هذا المحراب المبارك برسم الجامع الأزهر الشريف بالمعزية القاهرة مولانا وسيدنا المنصور أبى على الإمام الآمر بأحكام الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين ابن الإمام المستعلى بالله أمير المؤمنين ابن الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليهم أجمعين وعلى آبائهم الأئمة الطاهرين بنى الهداة الراشدين وسلم تسليما إلى يوم الدين فى شهور سنة تسع عشرة وخمسمائة الحمد لله وحده» .

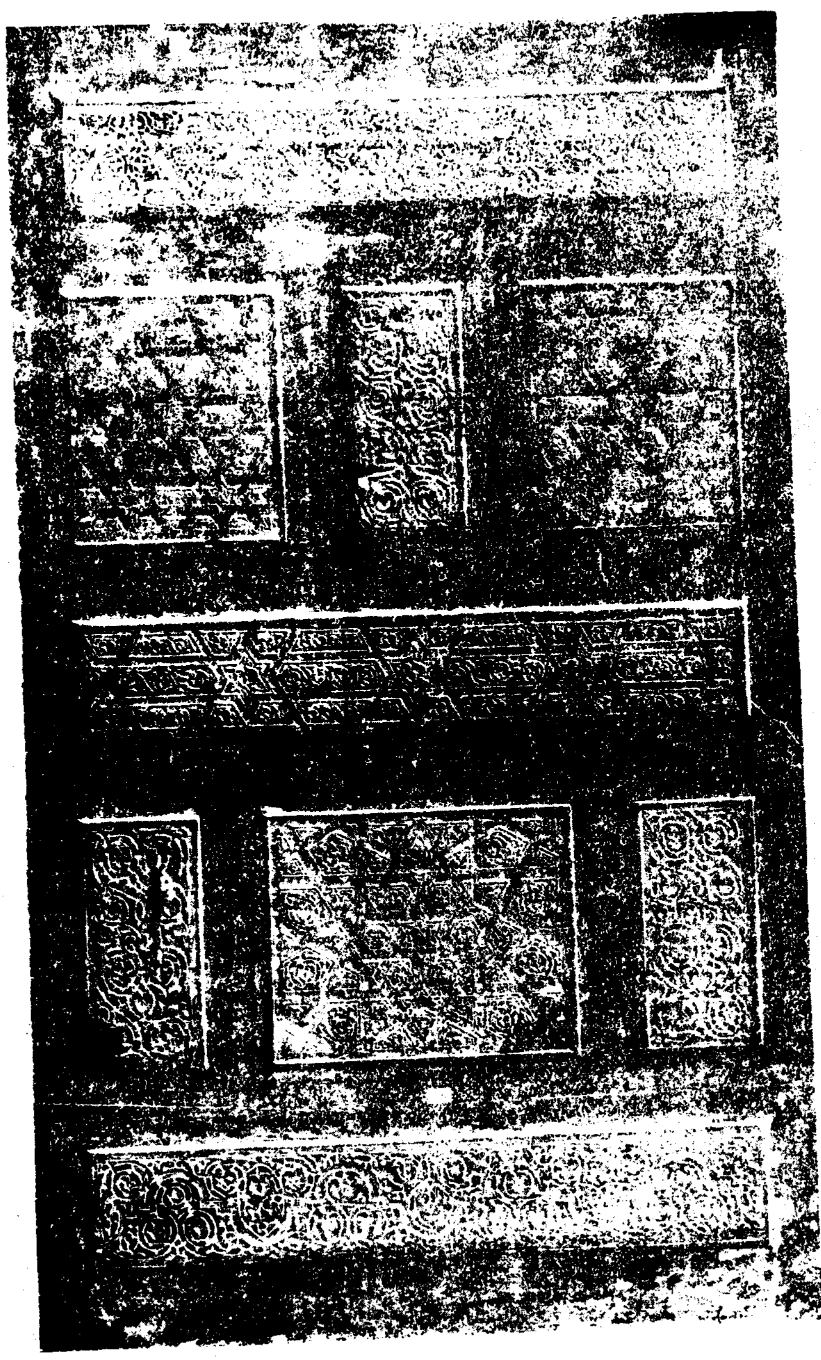
أما محراب السيدة نفيسة فيتألف من حشوات مجمعة تضم زخارف نباتية ورسوماً هندسية وله إطار يجرى فيه شريط من الكتابة الكوفية تؤذن بالتجويف وببداية خط النسخ ، كما يجرى شريط آخر حول حنية القبلة نفسها . والزخارف النباتية فى هذا المحراب دقيقة إلى أبعد حد ، وفيها سيقان ووريقات بينها أوراق العنب والعناقيد مرسومة فى أسلوب قريب من الطبيعة . وتتألف زخرفة حنية القبلة من رسوم متشابكة وبينها وريقات وفروع نباتية أكبر حجماً وأغنى بما فيها من مراوح نخيلية وموضوعات زخرفية من أوراق العنب وحباته . والراجح أن هذا المحراب يرجع إلى خلافة الحافظ حين قام بتعمير مسجد السيدة نفيسة سنة ٥٤١ هـ (١١٤٥ — ١١٤٦ م) .

والمحراب الفاطمى الثالث منقول من مشهد السيدة رقيـة . وهو آية فى دقة الصنعة ولا يزال فى حالة جيـدة جداً . ويشبه محراب السيدة نفيسة فى هيأته ويختلف عنه فى أنه مزين بالزخارف من الظهر والجانبين . وحنية القبلة فى هذا المحراب تتألف من حشوات سداسية الشكل مجمعة بحيث تحصر بينها حشوة على شكل نجمة ذات ستة أطراف وتزين كل حشوة من تلك الحشوات سيقان نباتية دقيقة فيهـا وريقات ذات فصوص طويلة

ويحيط بحنية القبلة كتابة بالخط الكوفى المورق تتضمن بعض آيات قرآنية . أما وجهة المحراب فمن خشب قرو ومزخرفة بحشوات من ساج هندى وخشب زيتون على شكل نجوم وأشكال هندسية أخرى كثيرة الأضلاع وغنية بما فيها من سيقان ووريقات دقيقة ( شكل ٣٨٠ ) ويحيط بالزخارف إطار من كتابة كوفيـة مورقة . وظهر المحراب مزين بتسع حشـوات كبيرة بين رسومها تباين جميل (شكل ٣٨١) فالمعينات والأشكال النجمية مزينة بفروع نباتية قليلة الحفر ، بينما الحشوات الأخرى محلاة بأوراق عنب وعناقيد عميقة الحفر . والراجح من الكتابة التاريخية على هـذا المحراب أنه صنع فى حيـاة الخليفة الفائز ووزيره الصالح طلائع أى بين عامى ٥٤٩ و ٥٥٥ هـ ( ١١٥٤ و ١١٦٠ م ) .

(شكل ٣٨٠) محراب من خشب أصله من مشهد السيدة رقية بالقاهرة . ويرجع إلى نهاية العصر الفاطمى فى القرن ٦ هـ (١٢ م) ومحفوظ الآن فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وثمت تحف خشبية أخرى ترجع إلى آخر حكم الدولة الفاطمية . منها بقايا منبر الخليفة الآمر فى الجامع الأقمر . ومنها سقف المدخل فوق مصراعى الباب ، وحشوات الدواليب فى الجامع نفسه . ومنها أيضاً مصاريع البابين الغربى والبحرى من الجامع الأخر المعروف بالفاكهانى .



( شكل ٣٨١ ) ظهر محراب مشهد السيدة رقية المحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ويرجع إلى سنة ٥٤٤ هـ ( ١١٤٨ م ) . وحشوات هذه المصاريع مزينة بنقوش دقيقة قوامها زهريات تخرج منها فروع نباتية .

ومن تلك التحف أيضاً منبر الجامع العمرى بقوص . وعليه لوحة من الخشب تشتمل على العبارة الآتية مكتوبة بخط كوفى مورق وذى حروف صغيرة . بسم الله الرحمن الرحيم ، أدع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة أمر بعمل هذا المنبر المبارك الشريف مولانا وسيدنا الإمام الفائز بنصر الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المنتظرين على يد فتاه وخليله السيد الأجل الملك الصالح ناصر الأئمة وكاشف الغمة أمير الجيوش سيف الإسلام غياث الأنام كافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين عضد الله به الدين وأمتع بطول بقائه أمير المؤمنين وأدام قدرته وأعلى كلمته فى سنة خمسين وخمسمائة .

ويشبه هذا المنبر فى شكله منبر الخليل والمنبر الموجود فى جامع دير سانت كاترين بطورسينا ، على أن جنبيه تكسوهما زخارف من حشوات تؤلف أشكالا هندسية من مستطيلات ونجوم ومسدسات ممدودة مغطاة كلها بفروع نباتية ومراوح نخيلية وعناقيد عنب .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة باب ذو مصراعين : كان فى جامع الملك الصالح طلائع الذى شيد بالقاهرة سنة ٥٥٥ هـ ( ١١٦٠ م ) . ويشتمل كل مصراع على ثلاث حشوات مستطيلة وأفقية ، بين الأولى والثانية حشوتان قائمتان وعموديتان وبين الثانية والثالثة مثلهما . وتزين هذه الحشوات زخارف نباتية من سيقان وورقات محفورة بعمق عظيم فى مثمنات ونجوم ذوات ستة أطراف أو اثنى عشر طرفا .

وقد عثرت لجنة حفظ الآثار العربية فى مسجد الصالح طلائع بالقاهرة على عدد من القطع الخشبية المنقوشة ، أمكن تجميعها واستنباط شكل السقف الذى كانت مستعملة فيه ، فأكمل السقف على مثالها . وقوام الزخرفة فى هذا السقف رسوم أشكال سداسية تضم نجوماً ذوات ستة أطراف . ولسنا نعرف سقفاً فاطمياً آخر اللهم إلا بقايا السقف فى البيمارستان المنصورى الباقى من القصر الصغير الغربى .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة قطعة من الأثاث الفاطمى ، كانت فى إحدى جدران جامع الصالح طلائع قبل أن تنقل إلى دار الآثار . وهى وجهة خزانة تتألف من أربع مناطق : الأولى من أربع كوات على كل منها عقد ذو فصوص وفيه زخارف نباتية . والثانية تحتوى على ثلاثة فصوص من مربعات فيها زخارف نباتية أو مستطيلات بها عبارات بالخط الكوفى

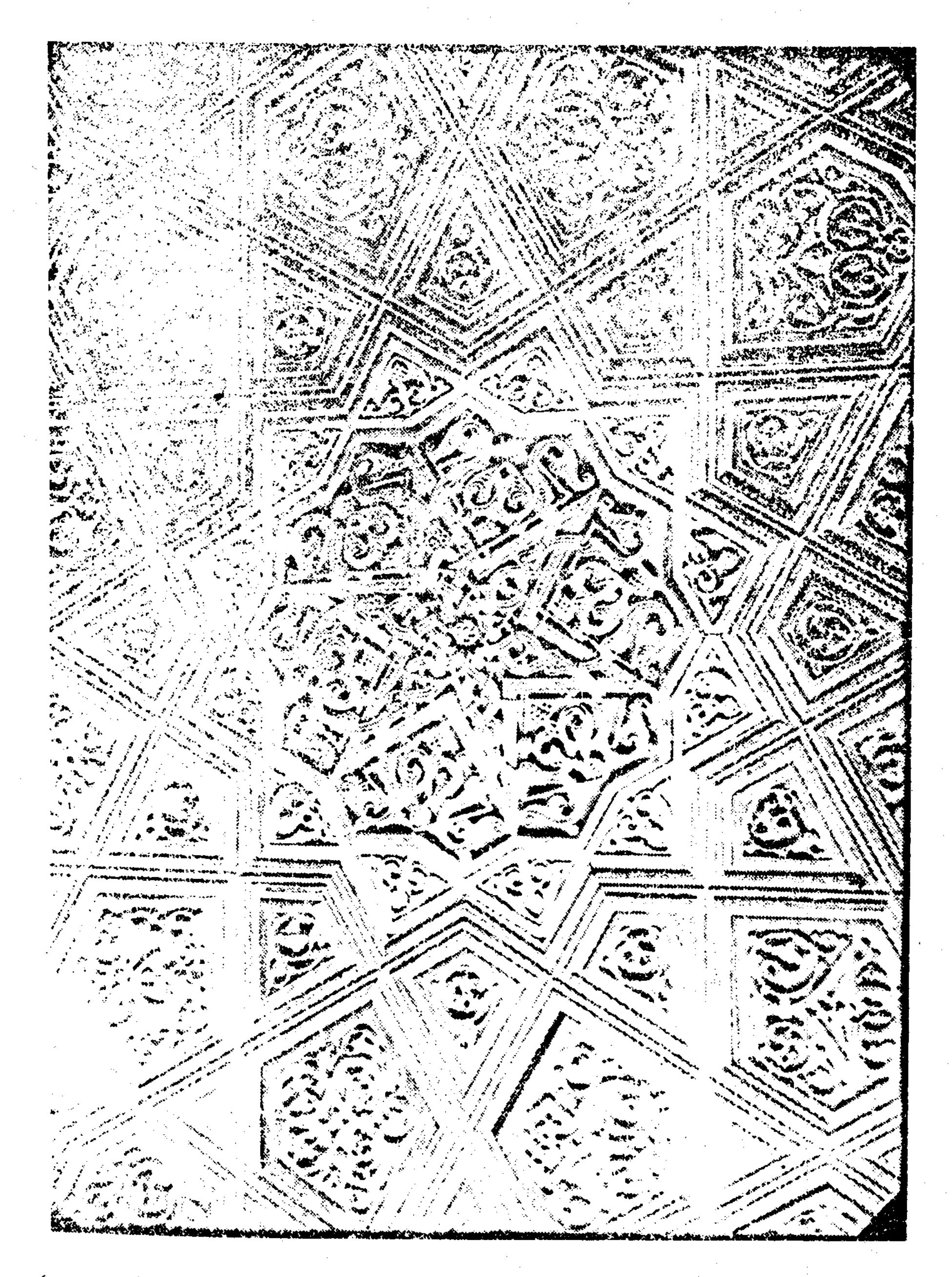
أو بخط النسخ ، نصها : « البركة الكاملة » أو « الجد الصاعد » أو « البقا لصاحبه» . والمنطقة الثالثة من ثلاث كوات ، على أوسطها عقد ذو فصوص . والمنطقة الأخيرة بها مربعات ذات زخارف نباتية ، أو مستطيلات فيها عبارات بخط النسخ أو بالخط الكوفى ونصها : « العز الدائم » « العمر الطويل » أو « البركة الكاملة » أو « الملك لله وحده » .

## الحفر على الخشب فى عصرى الأيوبيين والمماليك

احتفظت صناعة الحفر على الخشب فى العصر الأيوبى بالأساليب الفنية التى رأيناها فى نهاية العصر الفاطمى وعرفنا نماذجها فى بعض المحاريب والمنابر التى ترجع إلى تلك الفترة من تاريخ مصر . ولكن الذى نلاحظه فى التحف الأيوبية أن خط النسخ يحل محل الخط الكوفى فى معظم الحالات وأن الزخارف النباتية فى الحشوات تزداد دقة وإبداعا .

ومن أعظم المنتجات الخشبية فى العصر الأيوبى تابوت الإمام الشافعى . وهو على شكل منشور مستطيل يعلوه جزء هرمى . وتتألف جوانب التابوت وغطائه من حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة ( شكل ٣٨٢ ) مجمعة فى أطباق نجمية وأشكال مسدسة . والسدايب التى تحبس تلك الحشوات مزينة بخطوط متوازية محفورة . والتابوت غنى بالنقوش المكتوبة بخط النسخ والخط الكوفى . وأهمها كتابة بالخط الكوفى ، نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم وأن ليس للانسان إلا ما سعا ( كذا ) وأن سعيه سوف يرى ثم يجزيه الجزاء الأوفى . هذا قبر الفقيه الإمام أبى عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد المطلب بن عبد مناف . ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر رضى الله عنه » ثم كتابة أخرى تشتمل على تاريخ صناعة التابوت واسم الصانع وهى بخط النسخ وتقع فى نهاية الجزء الهرمى من التابوت ، ونصها : « عمل هذا الضريح المبارك للامام الفقيه أبى عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله . صنعت عبيد النجار المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة . رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين » .

وقد جاء اسم نجار آخر من أسرة ابن معالى على تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبى ، هى منبر الجامع الأقصى ، الذى صنع فى حلب بأمر نور الدين محمود بن زنكى سنة ٥٦٤ ه



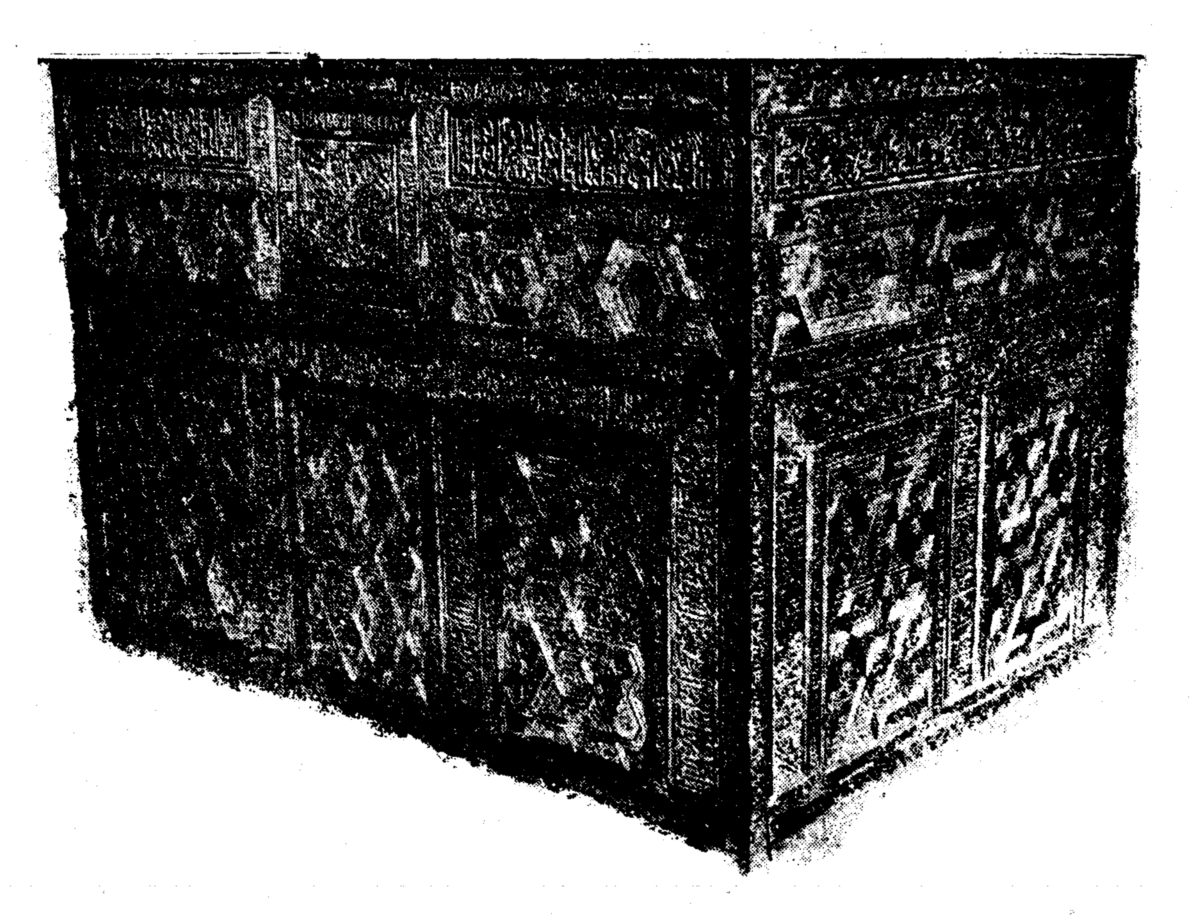
( شكل ٣٨٢ ) حشوات خشبية من تابوت الامام الشافعى ، وهو مؤرخ من سنه ٥٧٤ ه ( ١١٧٨ م )

( ١١٦٨ — ١١٦٩ م ) . ونقل منها إلى بيت المقدس . وعلى هذا المنبر أسماء عدة صناع منهم « سليمان بن معالى » ومن المحتمل أن صانع تابوت الإمام الشافعى بالقاهرة هو أحد أفراد أسرة سليمان بن معالى . والراجح أن هـذا التابوت صنع بأمر صلاح الدين الأيوبى حين قام بعمارة قبر الشافعى سنة ٥٧٢ هـ ( ١١٧٦ م ) .

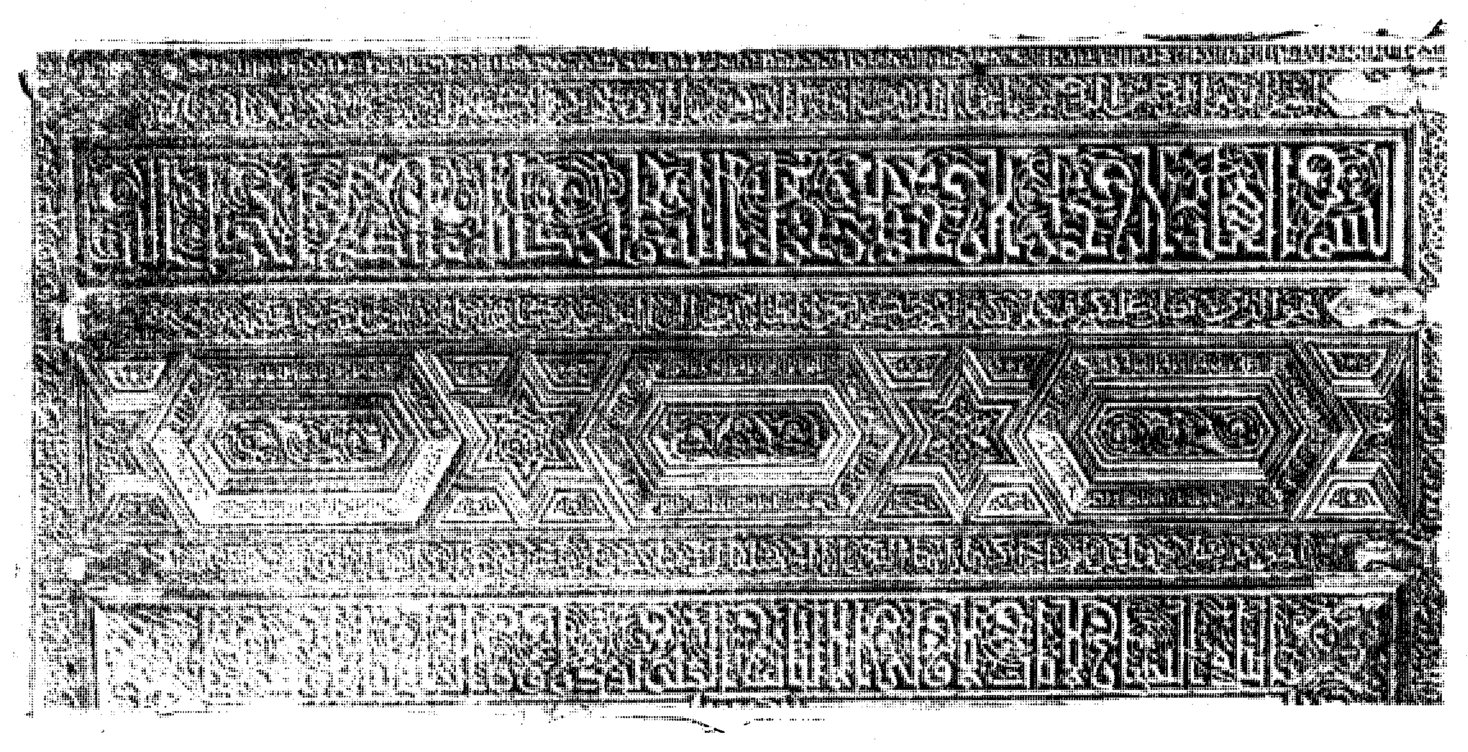
وبقبة الإمام الشافعى تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبى ترجع إلى سـنة ٦٠٨ هـ (١٢١١م) . وهى تابوت آخر فوق قبر أم الملك الـكامل . وتتألف جوانبه الأربعة من حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات التابوت السابق وتؤلف مثلها أطباقا نجمية . وعلى تابوت هذه الأميرة كتابة تاريخية بخط النسخ ، نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم هـذا قبر السيدة الشهيدة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمـد ولد مولانا السلطان الملك العادل العامل العابد المجاهـد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سـيد الملوك والسلاطين قامع الخوارج والمتمردين قاهر الـكفرة والمشركين أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بهما منـار الحق وأعله واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم إعزاز الدين بماضى عزمهما ونصله وأذق عدوهما نار انتقامك وأصله برحمتك يا أرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين . توفيت إلى رحمة ربها ورضوانه قبل الفجر من الليلة التى صبحها يوم الأحد الخامس والعشرين من صفر سنة ثمان وستمائة قدس الله روحها ونور ضريحها وأسكنها الجنة مع المتقين » .

ومن أعظم التحف الخشبية الأيوبية التابوت الذى نقل من المشهد الحسينى بالقاهرة إلى دار الآثار العربية . وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتألف من ثلاثة جوانب ، طولها ١٨٥ و ١٣٥ و ١٣٢ سنتيمتراً . وتنقسم هذه الجوانب إلى مناطق مستطيلة تحبسها إطارات عليها كتابات بخط النسخ الأيوبى وبالخط الـكوفى . وتضم هذه المناطق المستطيلة حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة مرتبة فى أطباق نجمية أو أشكال مسدسة (شكلى ٣٨٣ و ٣٨٤) . أما الـكتابات المنقوشة على هـذا التابوت فـكلها آيات من القرآن الـكريم وليس بينها أى نص تاريخى .

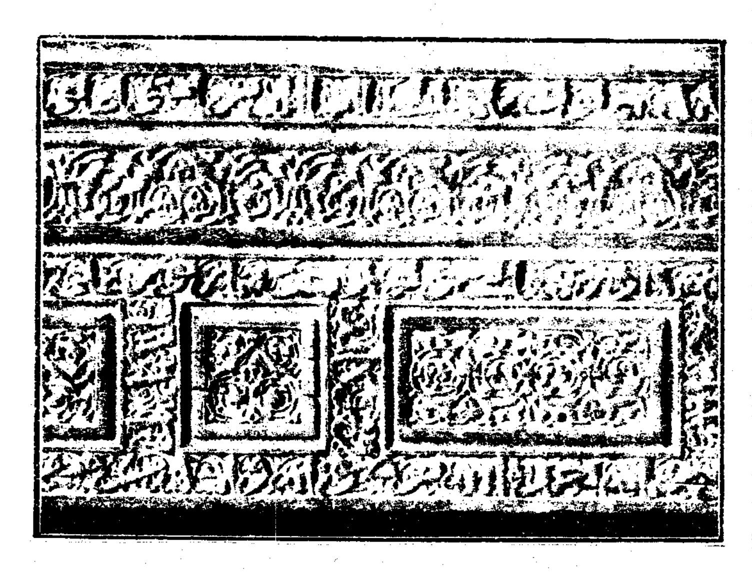
وفى دار الآثار العربية بالقاهرة ثلاثة جوانب من تابوت خشبى للأمير حصن الدين ثعلب المتوفى سنة ٦١٣ هـ ( ١٢١٦ م ) تتألف من مناطق مستطيلة ، تضم بعضها حشوات ذوات زخارف نباتية وبينها كتابات بخط النسخ . أما الجنب الرابع من هذا التابوت فمحفوظ فى متحف فـكتوريا وألبرت بلندن ( شكل ٣٨٥ ) .



( شكل ٣٨٣ ) تابوت خشبي نقل من المشهد الحسيني إلى دار الآثار العربية بالقاهرة . ويرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجرى ( ١٢ م )



( شكل ٣٨٤ ) تفاصيل من تابوت المشهد الحسيني

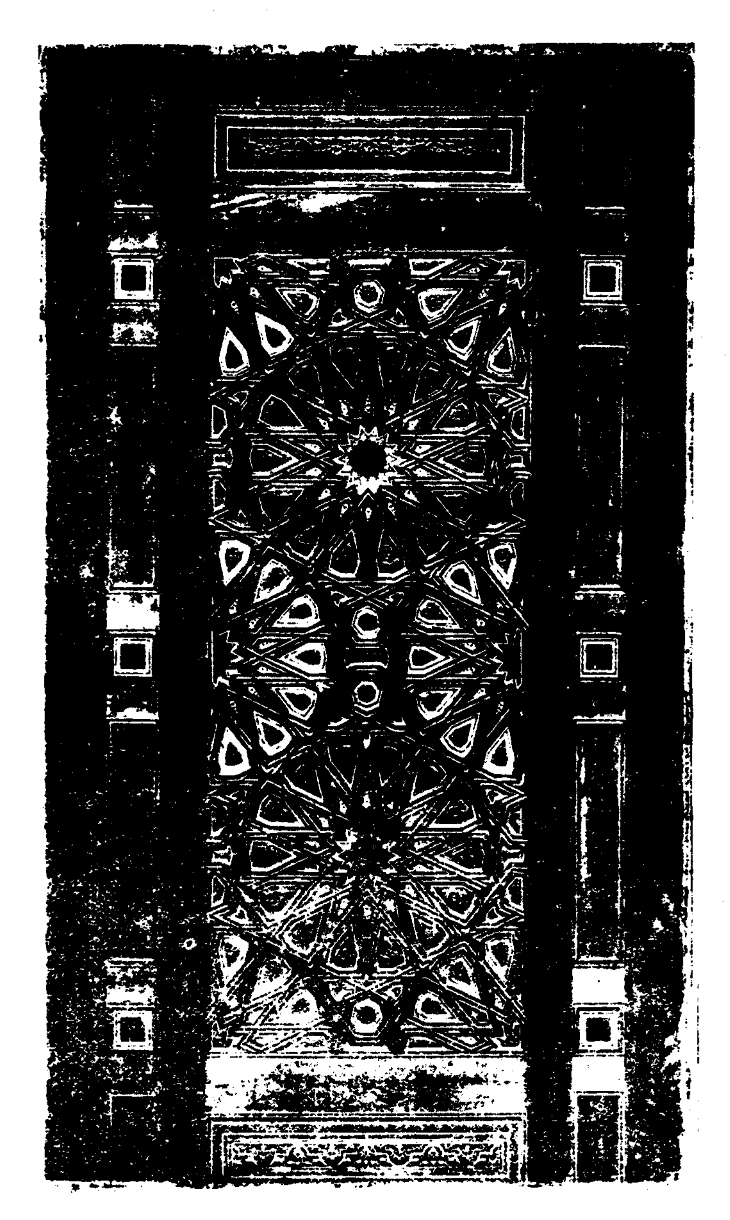


(شكل ٣٨٥) جنب من تابوت خشبي للأمير حصن الدين ثعلب ، من سنة ٦١٣ هـ (١٢١٦م) .
ومحفوظ بمتحف فكتوريا والبرت

والملاحظ فى الزخارف المحفورة على التحف الخشبية المصنوعة بالشام فى صدر الدولة الأيوبية أن بها بعض تأثيرات من الزخارف السلجوقية .

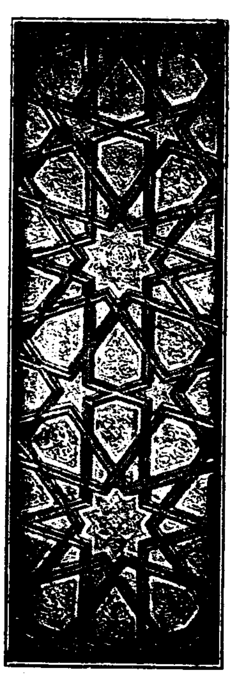
أما فى عصر المماليك فقد استطاع النجارون أن يبدعوا فى زخرفة الحشوات بالرسوم الدقيقة،وأصبح العنصر الزخرفى السائد فى ترتيب الحشوات تجميعها بحيث تؤلف أطباقا نجمية وأجزاء من أطباق . أما رسوم الحشوات فكانت تمتاز بأنواع المراوح النخيلية والفروع النباتية والوريقات وما إلى ذلك مما تبدو فيه الثروة الزخرفية جلية واضحة . وطبيعى أن استعمال هذه الحشوات المتكررة جعل زخارف الخشب المملوكى خالية من أى موضوع زخرفى رئيسى يظهر ويبدو بوضوح بين تفاصيل زخرفية ثانوية تحف به .

وهكذا أقبل الفنانون المشتغلون بالحفر فى الخشب على إنتاج التحف الدقيقة ولا سيما المنابر والخزانات والأبواب والكراسى والدكك . وازدهرت أساليب أخرى فى زخرفة الخشب كتطعيم الحشوات بخيوط أو أشرطة رفيعة من نوع آخر من الخشب أغلى ثمناً وأندر وجوداً أو بالعاج والعظم . ومن أمثلة ذلك مصراع باب فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٣٨٦) قوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع ومنقوش عليها بالأويمة رسوم جميلة ومزينة بخيوط من العظم ، وقد جمعت هذه الحشوات على شكل أطباق نجمية . ومن أمثلته أيضاً مصراع باب فى متحف فكتوريا وألبرت (شكل ٣٨٧) .



( شكل ٣٨٦ ) مصراع باب من العصر المملوكى فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .
ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ولكن أبدع ما وصل إلينا من الحفر على الخشب فى عصر المماليك يتجلى فى المنابر التى وصل إلينا منها عدد يشهد بإتقان هذه الصناعة فى ذلك العصر . ومن أقدمها منبران يرجعان إلى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . الأول حشواته من خشب الساج الهندى ( التك )


( شكل ٣٨٧ ) مصراع باب من صناعة مصر فى القرن ٩ هـ ( ١٥ م ) محفوظ فى متحف فكتوريا والبرت

والأبنوس ومزخرفة بالرسوم النباتية الدقيقة وقد أمر بصناعته السلطان لاجين سنة ٦٩٦ هـ (١٢٩٦ م ) لجامع ابن طولون ثم سرقت معظم حشواته بعد سنة ١٨٤٥، وتسربت إلى أوربا ثم جمعها المرحوم هرتز باشا — الذى كان مهندساً بلجنة حفظ الآثار ومديرا لدار الآثار العربية بالقاهرة — وأمكن بذلك إصلاح المنبر . أما المنبر الثانى فهو الذى أمر بإنشائه لجامع الصالح طلائع الأمير بكتمر الجوكندار سنة ٦٩٩ هـ ( ١٢٩٩ م ) . ومنها منبران يرجعان إلى القرن الثامن الهجرى (١٤م) : الأول منبر جامع الماردانى بالقاهرة ويرجع إلى سنة ٧٤٠ هـ (١٣٤٠م) وحشواته مطعمة بالسن وذات زخارف نباتية دقيقة . وفيه حشوات من السن . وكانت بعض حشوات هذا المنبر قد تسربت إلى أوربا ثم ظهرت فى سوق العاديات بالقاهرة فى بداية القرن الحالى فاشترتها لجنة حفظ الآثار العربية وأعادتها إلى مكانها وأتمت إصلاح المنبر . والمنبر الثانى فى مدرسة الجاى اليوسفى بالقاهرة ويرجع إلى سنة ٧٧٤ هـ (١٣٨٣م) وحشواته مدقوقة بالأوية ومحاطة بأشرطة من السن . ومن المنابر الهامة فى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) منبر المدرسة الفخرية بالقاهرة ، ويرجع إلى سنة ٨٢١ هـ ( ١٤١٨ م ) ، ومنبر مسجد المؤيد شيخ ويرجع إلى سنة ٨١٧ هـ ( ١٤٢٠ م ) ، ومنبر المدرسة الباسطية ويرجع إلى سنة ٨٢٣ هـ ( ١٤٢٠ م ) ومنبر مدرسة الأشرف برسباى ويرجع إلى سنة ٨٢٩ هـ ( ١٤٢٥ م ) ، ومنبر مدرسة قايتباى بالقرافة الشرقية ويرجع إلى سنة ٨٧٩ هـ ( ١٤٧٤ م ) ، ومنبر مسجد سلطان شاه ، وهو المنبر الذى أمر بعمله السلطان قايتباى بعد سنة ٨٨٠ هـ ( ١٤٧٥ م ) حين عمر هذا المسجد ، وقد تسرب هذا المنبر إلى المتحف البريطانى حيث نراه محفوظ الآن ، ومنبر مدرسة أبى بكر مزهر ويرجع إلى سنة ٨٨٥ هـ ( ١٤٨٠ م ) ، ومنبر مدرسة قجماس الاسحاقى ويرجع إلى سنة ٨٨٧ هـ ( ١٤٨٢ م ) .

وقد وصلت إلينا أسماء بعض المهرة من الفنانين فى الحفر على الخشب ، مثل احمد بن عيسى ابن أحمد الدمياطى وهو الذى صنع المنبر الموجود الآن بخانقاه الأشرف برسباى . وقد نقل إليه من جامع الغمرى الذى شيد سنة ٨٤٣ هـ ( ١٤٣٩م ) . وكان هذا الفنان مشهوراً فى عصره

فترجم له السخاوى فى كتابه «الضوء اللامع لأبناء القرن التاسع» وذكر فى هذه الترجمة أنه هو الذى صنع منبر مدرسة أبى بكر مزهر ثم المنبر المكى ومنبر جامع الغمرى . ومن أولئك الفنانين المهرة على بن طنين. وهو الذى صنع منبر مسجد أبى العلا فى القاهرة ويرجع هذا المنبر إلى سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) ويمتاز بحشواته المطعمة بالسن والزرنشان وبالزخارف الهندسية والتقاسيم فى ريشتى جانبيه . وعلى بابه عبارة نصها : « نجارة العبد الفقير إلى الله تعالى الراجى عفو ربه الكريم على بن طنين بمقام سيدى أبو على نفعنا الله به » .

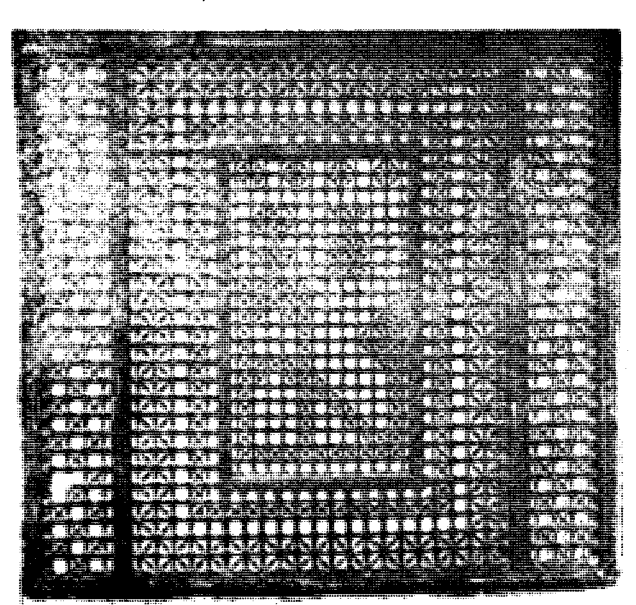
واستعمل الخشب فى إنشاء السقوف فى العصر الإسلامى وعرف النجارون أساليب مختلفة فى هذا المضمار ، أقدمها كانوا يستعملون فيه براطيم من أفلاق من النخل ، يكسونها فى واجهاتها الثلاثة الظاهرة بألواح من الخشب ويركبون فى الفراغ بين كل برطومين عوارض عمودية فيتألف من ذلك أخاديد قليلة العمق . ومنها ما كانوا يغطون فيه البراطيم بألواح . ومنها تغطية السقف بالمقرنصات. وفى معظم الحالات كان الخشب يزخرف بالرسوم المنقوشة أو المحفورة. ولم تكن السقوف توضع على الجدران مباشرة بل كان يفصلها إزار . وقد وصلت إلينا سقوف جميلة من بداية العصر المملوكى ، منها جزء من سقف فى دار الآثار العربية بالقاهرة يتألف من حشوات مختلفة فى أشكال متعددة الأضلاع تقرب مما نعرفه فى نهاية العصر الفاطمى وفى العصر الأيوبى (شكل ٣٨٨) . ومن أبدع أمثلة السقوف المملوكية فى المساجد سقف مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق وترجع إلى سنة ٨٢٠ هـ (١٤١٧ م) وسقف مدرسة الأشرف برسباى وترجع إلى سنة ٨٢٩ هـ (١٤٢٥ م) .

وقد ازدهرت فى عصر المماليك صناعة الشبكيات من الخشب المخروط وهى التى تعرف باسم مشربية ، ولعلها تحريف مشربة بمعنى غرفة عالية أو لعلها تحريف مشربة بمعنى المكان الذى يشرب منه ، لأن المشربيات التى كانت تتخذ فى واجهات البيوت — لتلطيف النور وإدخال النسيم العليل وتمكين أهل الدار من رؤية من بالخارج بدون أن يكون العكس ممكناً — هذه المشربيات كان يصنع فيها خارجات صغيرة مستديرة أو مثمنة تركب خارج المشربية وتوضع عليها القلل لتبريدها . والراجح أن صناعة الخرط وعمل المشربيات قديمة فى مصر . ولا عجب فقد وصلت إلينا نماذج منها ترجع إلى العصر الأيوبى فضلا عن أن مانعرفه من عصر المماليك بلغ حد الإتقان فضلا عن تنوعه وثروته الزخرفية العظيمة . ومن أبدع أنواع الخرط المملوكى التى وصلت إلينا مانراه فى السياج الذى يفصل الإيوان الشرقى عن صحن الجامع فى مسجد الطنبغا الماردانى ويرجع إلى سنة ٧٤٠ هـ (١٣٤٠ م) .



( شكل ٣٨٨ ) سقف ذو زخارف محفورة من القرن السابع الهجرى ( ١٣ م )
ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وكانت فتحات العيون فى المشربيات تتفاوت انساعا وتملأ أحياناً بقطع أخرى من الخشب المخروط لتؤلف كتابات أو رسوماً ، وذلك بترك العيون الأخرى واسعة لتكون أرضية يظهر منها الرسم أو الكتابة . ومن أمثلة ذلك قاطوع من خشب مخروط محفوظ فى دار الآثار العربية



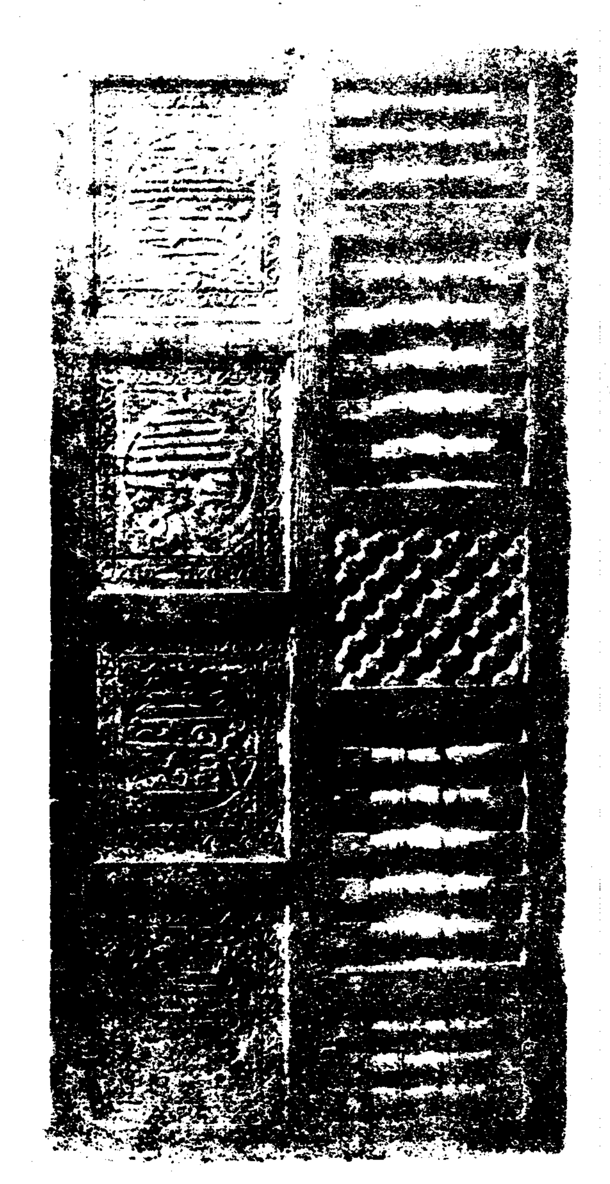
( شكل ٣٨٩ ) قاطوع من خشب مخروط
( مشربية ) من الطراز المملوكى

بالقاهرة ، وقد ملئت بعض عيونه بقطع من الخشب المخروط لتؤلف رسم منبر ومشكاة من مشكايات المساجد ( شكل ٣٨٩ )

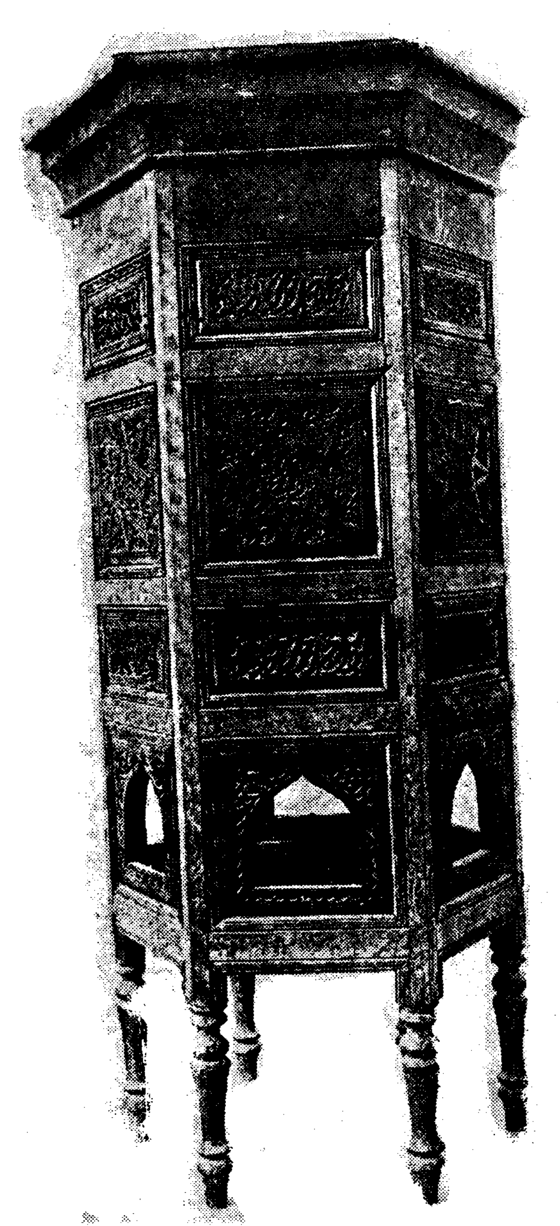
وقد أقبل الفنانون فى الحفر على الخشب وصناعة المشربيات على إنتاج التحف الدقيقة فى عصر المماليك فكثرت الخزانات والدكك والكراسى . ودار الآثار العربية بالقاهرة غنية جداً بالمنتجات الخشبية فى هذا العصر . ومن آثار الدكك المزينة بالكتابات والرسوم وخشب الخرط لوح كبير كان جنباً من دكة ، ومقياسه ٢٧٥ × ١٣١ سنتيمتراً ، وقد نقل إلى الدار من وكالة قايتباى فى الجمالية . وهو قسمان أفقيان ، يتألف السفلى فيهما من تقاسيم تتوسطها حشوة من الخشب المخروط الواسع العيون ويحف بها من كل جانب تقسيمتان فيهما درابزين من الخشب المخروط أيضاً ، أما القسم العلوى فقوامه أربع حشوات فى كل منهما منطقة دائرية يحيط بها إطار من الفروع النباتية ، وفى المناطق الأربع كتابة بخط النسخ المملوكى ، نصها : « عز لمولانا السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباى خلد الله ملكه ( شكل ٣٩٠ ) .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة كراسى من الخشب منشورية الشكل ومسدسة الأضلاع أو مثمنة (شكل ٣٩١) . وكانت من قطع الأثاث توضع عليها صوانى الأكل . كما استعملت فى الجوامع لحمل الشماعد التى كانت توقد على جانبى المحراب عند الصلاة ليلا .

وكانت بعض التحف الخشبية فى عصر المماليك تزخرف بنقوش ملونة ومذهبة . ومن ذلك ما نراه فى صندوق لأجزاء المصحف الشريف محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة ( رقم السجل ٤٣٦ ) . وأضلاعه ٧٩ × ٦٩ × ٥٥ سنتيمتراً ، وعلى سطحه الخارجى عصابتان من الخشب مكتوب فيهما بخط النسخ بعد الاستعاذة والبسملة وآية الكرسى ما نصه : « أمر



(شكل ٣٩٠) جزء من دكة خشبية من صناعة مصر في نهاية القرن التاسع الهجري (١٥ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



( شكل ٣٩١ ) كرسى من الطراز المملوكى
محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

بعمل هذا الصندوق مكرم برسم المصحف الشريف المعظم لكل ضعيف مسكين من منّ الله عليه بملكه وشرف وجاد بأيامه على عباده وتعطف فهو السلطان المالك الملك أشرف أبو النصر قانصوه الغورى خلد الله ملكه » . أما الرسوم الذهبية المنقوشة على هذا الصندوق فزخارف نباتية .

وكان الفنانون فى بعض الأحيان يكسون الخشب بطبقة دقيقة من الفسيفساء تتألف فى الغالب من قطع صغيرة من الأبنوس والسن . وهو ما يسمونة الترصيع marqueterie . والفرق بينه وبين التلبيس أو التطبيق أو التطعيم و التكفيت incrustation أن السطح المطعّم تحفر فيه الرسوم ثم تملأ الشقوق التى تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة . أما فى الترصيع فإن طبقة الزخرفة الجديدة تلصق على السطح كله . ومن أمثلة ذلك كرسى بديع فى دار الآثار العربية بالقاهرة يرجع إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) وأصله من جامع السلطان شعبان

### الحفر على الخشب فى إيران فيما بين القرنين الرابع والسادس للهجرة (١٠—١٢ م)

عُرفت بعض المدن الإيرانية منذ فجر الإسلام بمهارة أبنائها فى صناعة التحف وقطع الأثاث من الخشب . وكان على رأس هذه المدن الرى وقم فازدهرت فى الأولى صناعة الأمشاط والأوانى كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسى من خشب الخلنج المأخوذ من غابات طبرستان.

على أن أقدم مانعرفه الآن من التحف الخشبية الإيرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب ، كشفها الأستاذ أندريف Andrieff فى إقليم تركستان الغربى . وأكبر الظن أنها ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى (٩ — ١٠ م) أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الجصية التى توجد فى سامرا ، وزخارف العصر الطولونى وبداية العصر الفاطمى فى مصر والزخارف الجصية فى نايين ؛ وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور محورة عن الطبيعة تحويرا كبيراً ومحفورة حفرا عميقا .

ومن أهم التحف الخشبية التى تمهد للطراز السلجوقى باب كبير كان فى قبر محمود الغزنوى ونقل منه إلى قلعة أجرا بالهند حيث لا يزال محفوظا إلى اليوم . ويتألف هذا الباب من أربع حشوات كبيرة يفصلها بعضها عن بعض ثلاث عوارض خشبية رأسية تنتهى فى أعلاها بشبه محمل . وقوام الزخرفة فى هذه الحشوات نجوم ذوات رسوم نباتية دقيقة تحبسها أشرطة متصلة وفيها فروع نباتية أخرى (شكل ٣٩٢) . ويتجلى فى زخارف هذه النجوم توفيق الفنان فى تنويع سطح الرسوم وبروز الزخرفة تنويعا يجعلها متعددة الأسطح وتظهر كأن بعضها يظهر من ثنايا البعض أو يتحرك فوقه . وهذا التعدد فى المستوى الذى تبدو فيه الرسوم ظاهرة تلفت النظر ولعلها إيرانية الأصل . وفى ظهر هذا الباب حشوات زخرفية مربعة تجمع رسومها بين الأساليب الفنية التى عرفناها فى زخارف سامرا والأساليب التى ازدهرت فى بداية العصر الفاطمى .

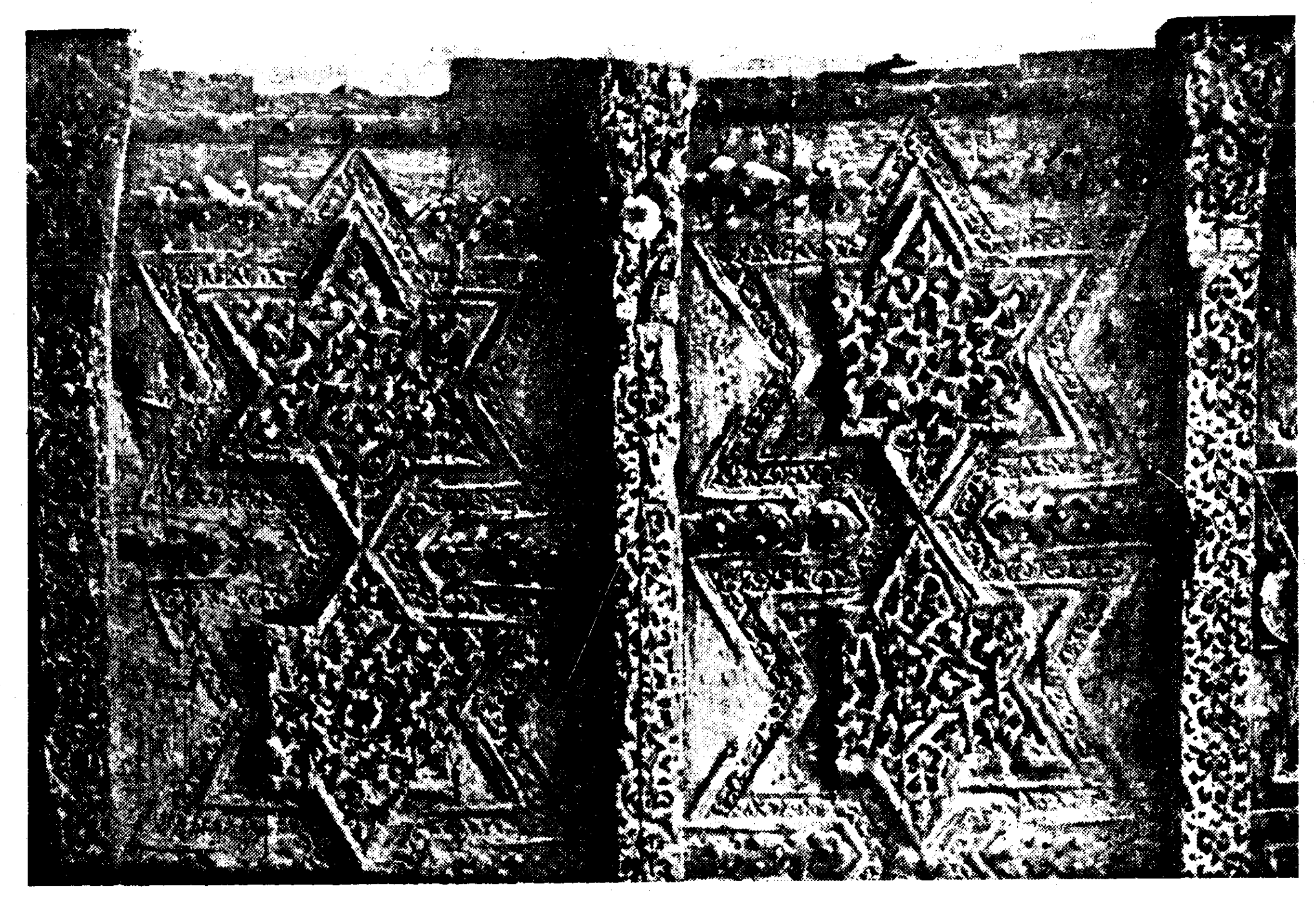
وفى دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية مؤرخة من سنة ٣٦٣ هـ (٩٧٤ م) وعليها كتابة بالخط الكوفى ذات حروف بارزة وجميلة (شكل ٣٩٣) ، وهذا نصها :

١ — لا إله إلا الله محمد رسول الله

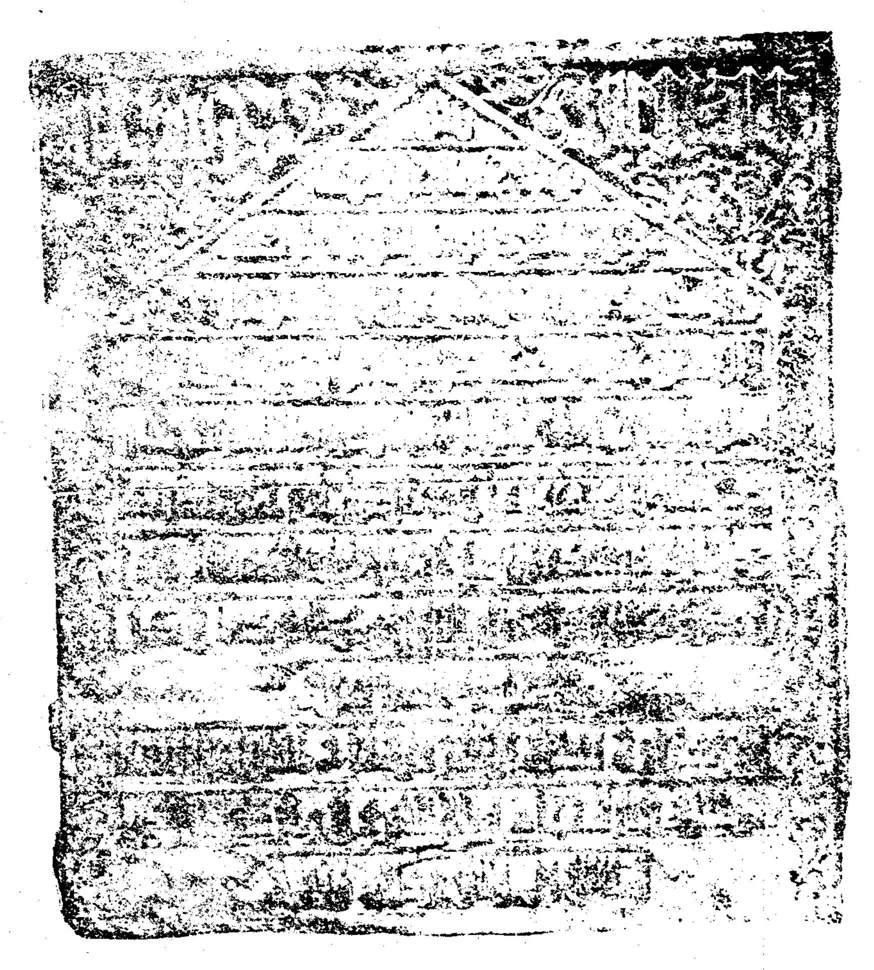
٢ — بسم

٣ — الله الرحمن الرحيم سبحان

٤ — من لبس العز والوقار سبحان من تمطف



( شكل ٣٩٢ ) تفاصيل من زخارف باب من قبر محمود الغزنوى محفوظ الآن فى قلعة أجرا بالهند ، من القرن الخامس الهجرى (١١ م)



(شكل ٣٩٣) حشوة من الخشب . مؤرخة من سنة ٣٦٣ هـ (٩٧٤ م)
ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

٥ — بالمجد وتكرم به سبحان من لا ينبغى التسبيح إ —
٦ — لا له سبحان من أحصى كل شىء علمه سبحان ذى المن
٧ — والنعم سبحان ذى القدرة والكرم والفضل سبحان
٨ — ذى القوة والطول والأمن اللهم إنى أستند بما —
٩ — قد العز من عرشك ومنتهى الرحمة من كتابك باسمك ا —
١٠ — لأعظم وكلماتك التامات التى تمت صدقاً وعدلا صلى
١١ — على محمد وأهل بيته

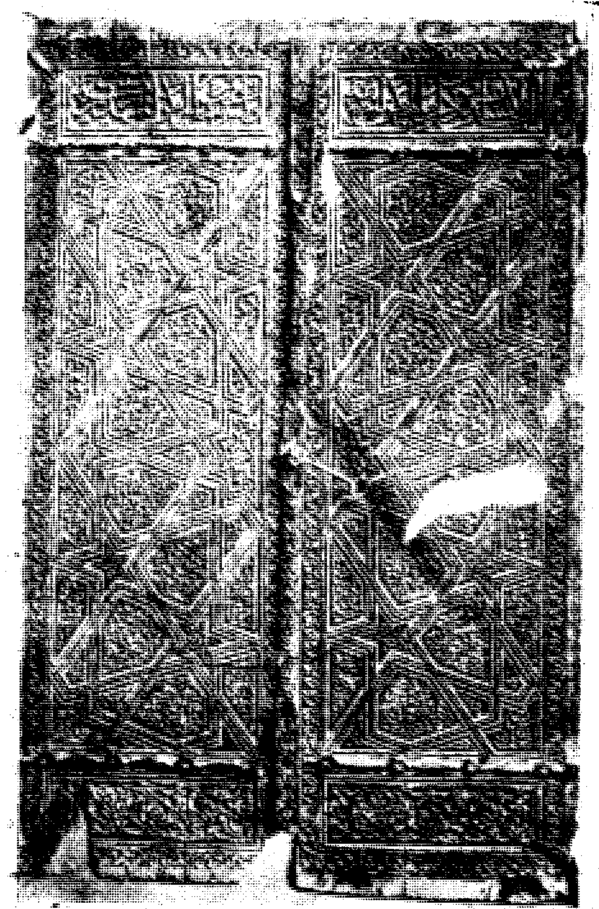
١٢ — أمر بعمارة بقعته الشريفة تاج الملة الشا ـ
١٣ — هنشه أبى شجاع فنا خسرو لا زال عضد الدو ـ
١٤ — لة سنة ثلث وستين وثلث مائة »

ولسنا نعرف تماماً مصدر هـذه الحشوة وبعض الحشوات الخشبية الأخرى التى تشبهها فى دار الآثار العربية والمجموعات الخاصة ، فالكتابة فى الحشوة الأولى تشير إلى ضريح شيعى ربما كان فى إيران نفسها أو فى بلاد الجزيرة ، وقد كان عضد الدولة فى التاريخ المذكور يحكم من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان

## الحفر على الخشب فى العصر السلجوقى

لا تزال المتاحف والمجموعات الفنية فقيرة فى التحف الخشبية التى ترجع إلى العصر السلجوقى فى إيران . وفى متحف فرير بأمريكا Freer Gallcry مصراع باب ينسب إلى نهاية القرن الخامس الهجرى (١١ م) ، وارتفاعه ١٤٤ سنتيمتراً . وقوام زخرفته مناطق مستديرة ومتصلة وتتألف من دوائر ذوات مركز واحد ؛ فيها كتابات بالخط الكوفى المورق . وفى كبرى هذه المناطق — وهى الوسطى — زخرفة من أجزاء من أوراق نباتية تنطلق من وسط الدائرة إلى محيطها . وفى كل منطقة من تلك المناطق الثلاث شريط دائرى خارجى فيـه كتابة بالخط الكوفى المورق ، نصها فى المنطقة العليا « وأن المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحداً . صـدق الله العلى العظيم » . وفى المنطقة الوسـطى : « بسم الله تبارك وتعالى قال الله على بن أبى طالب عليه السلام حصنى ومن دخل فى حصنى أمن من عذابى » . وفى المنطقة السفلى : « إن الله وملائكته يصلون على النبى يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما » وبين تلك المناطق ثمانية مربعات صغيرة مزينة بوريقات نباتية . وفى ستة من هذه المربعات وفى الدائرتين الصغيرتين اللتين تصلان المنطقة الوسطى بالمنطقة العليا ، أسماء مكتوبة بالخط الكوفى المورق فى أسلوب زخرفى ، وهى : الله ، محمد ، على ، فاطمة ، الحسن ، الحسين . وفى وسط المنطقة الوسطى دائرة صغيرة مكتوب فيها بالخط الكوفى المورق « الصلاة عماد الدين » والحفر فى هذا المصراع عميق ودقيق . ويتجلى فى الزخرفة التأثر بالأساليب الزخرفية فى التحف المدنية

وفى المتحف المتروپوليتان بنيويورك حشوة خشبية مؤرخة من سنة ٥٤٦ هـ (١١٥١ م) وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاسب فى كتابة كوفية محفورة بين رسم عقـد إيرانى ، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية وقد كان الأمير عاملا على يزد من قبل السلاجقة .



( شكل ٣٩٤ ) باب خشبي من الطراز السلجوقى كان محفوظاً في القسم الإسلامى من متاحف برلين وأصله من قونية

أما التحف الخشبية التى كانت تصنع فى آسيا الصغرى فى العصر السلجوقى فكانت غاية فى الجمال والإبداع . وكانت رسوم حشواتها توازى فى الدقة أبدع المنتجات الخشبية فى مصر والشام . وقد وصلت إلينا من هذه التحف أبواب ومنابر وتوابيت وكراسى للمصحف معظمها محفوظ فى متاحف اسطنبول وقونية .

ومن أجمل تلك التحف السلجوقية باب من مصراعين كان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين ( شكل ٣٩٤ ) ، ارتفاعه مائة واثنان وسبعون سنتيمتراً وعرضه مائة وعشرة ، وسمكه خمسة سنتيمترات . ويربط المصراعين قائم خشبى . وقوام الزخرفة فى هذا الباب حشوات متعددة الأضلاع محفور فيها رسوم فروع نباتية دقيقة على النحو الذى نعرفه فى التحف الخشبية الأيوبية والملوكية . وفى الجزء السفلى من كل مصراع مستطيل يضم فروعاً نباتية أخرى . أما الجزء العلوى ففيه مستطيلان يضمان العبارة الآتية بخط الثلث : « إن الإنسان يسره درك مالم يكن ليفوته ويسوءه فوت مالم يكن ليدركه » ويرجع هذا الباب إلى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .

وفى متحف اسطنبول باب آخر من مصراع واحد ( شكل ٣٩٥ ) . ارتفاعه متر وثلاثة وسبعون سنتيمتراً وعرضه تسعون . وقوام الزخرفة فى هذا الباب جامة كبيرة فى وسطه ، تتألف من شبه حشوات ذوات رسوم دقيقة ، مرتبة على هيئة طبق نجمى. وعلى جنبي الجامة

دائرتان صغيرتان . وفى أعلاها وأسفلها جامة صغيرة أخرى على هيئة الكمثرى . وحول الجامة الكبرى أركان من رسوم نباتية . ونرى أن هذه الرسوم أرضية لرسم أسدين يتجه كل منهما إلى وسط الباب . وفوق الأسدين رسم عقد تحته مثلث من زخارف نباتية . وتحت المثلث شريط من كتابة بخط النسخ نصها : « عمر هذا المسجد المبارك الحاجى حسن غفر الله له ولجميع المسلمين » . وفى أسفل الباب شريط يضم خمسة أشكال مشععة وبها زخرفة من فروع نباتية دقيقة .

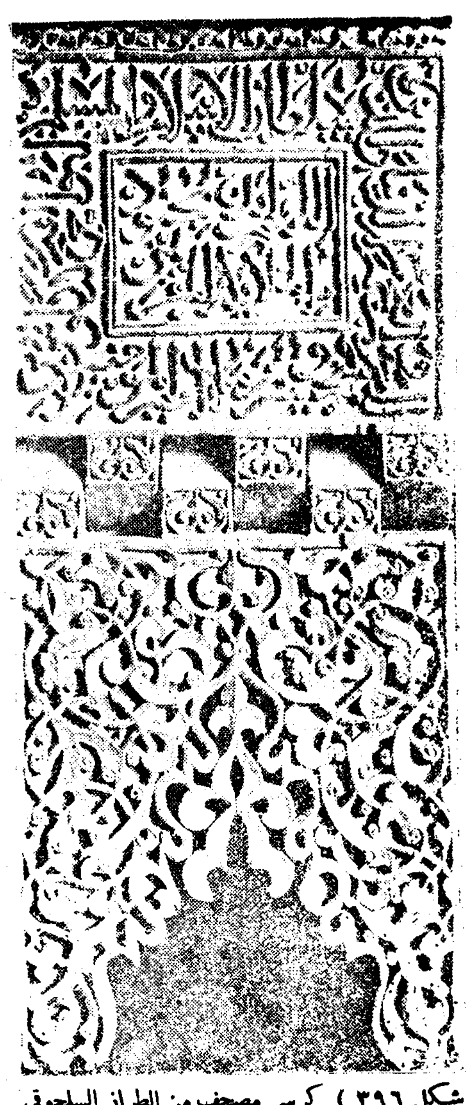
( شكل ٣٩٥ ) باب خشبى من الطراز السلجوقى كان فى إحدى مساجد مدينة أنقرة ومحفوظ الآن فى متحف اسطنبول

وهناك تحف سلجوقية أخرى تشبه هذا الباب فى المظهر العام ، ومنها باب آخر فى متحف اسطنبول ، إرتفاعه مائة وخمسة وستون سنتيمترا وعرضه إثنان وتسعون . وهو من مصراع واحد وقوام الزخرفة فيه إطار من الجانبين ومن أعلى ، يتألف من شريط من المراوح النخيلية المتصلة ويضم هذا الإطار شبه عقد إيرانى مدبب ، يقطعه عند استوائه شريط من الكتابة يضم عبارة بخط النسخ فوق أرضية نباتية ، ونصها : « العز الدائم والإقبال والدولة » وبين الشريط وقمة العقد مثلث من الزخارف النباتية فى وسطه رسم شخص جالس وحول رأسه هاله . وفى أسفل الباب شريط فيه خمسة أشكال مثمنة تضم رسوما نباتية . أما المستطيل

الـكبير بين هذا الشريط والعصابة الـكتابية العليا فتتألف زخرفته من فروع نباتية تقوم فى وسطها دائرة فيها شبه حشوات على هيئة طبق نجمى وزخارفها من رسوم نباتية دقيقـة . وفوق هذه الدائرة الـكبيرة دائرة صغيرة متصلة بها . وتحت الدائرة الـكبيرة منطقة على شكل الـكمثرى فيها رسم آدمى آخر . أما أركان هذا المستطيل ففى العلويين منها رسم لأسدين مجنحين وفى السفليين رسم تخطيطى لعقابين . ويرجع هذا الباب إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) . ورسومه وزخارفه ، من نباتية وحيوانية وآدمية ، تشبه الزخارف التى نعرفها فى آثار بدر الدين لؤلؤ فى الموصل وفى باب الطلسم ببغداد (شكل ٦١)

وقد عرض فى معرض الفن الإيرانى فى لندن سنة ١٩٣١ (رقم الذليل ٦٨) باب يشبه البابين المذكورين ، فى زخارفهما النباتية وفى رسم آدمى تضمه دائرة صغيرة ، فضلا عن رسوم تنين بدلا من رسوم الأسدين والعقابين . ويرجع هذا الباب أيضاً إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م)

ومن أعظم التحف السلجوقية شأناً منبر جامع علاء الدين فى مدينة قونية ، فهو غنى فى زخرفة أجزائه كلها : الحشوة الـكبيرة الثلاثة فى كل من جانبيه ، والمستطيلات التى تحيط بنهاية المنبر ، فالدرابزين والحشوتان الجانبيتان تحت سقف المنبر ، كلها مخرّمة . ويحف بالباب إطار ينتهى من الجانبين ، فى أعلاه ، بقبضة مخرّمة . ولفتحة الباب عقد ذو فصوص وفوق العقد حشوة مستطيلة ذات نقوش هندسية . أما الجانبان ، فقوام الزخرفة فيهما أطباق نجمية من حشوات صغيرة تضم رسوماً نباتية مخرّمة . وعلى هذا المنبر كتابات بخط النسخ وبالخط الـكوفى ، بعضها آيات من القرآن الـكريم . ومن بين تلك الـكتابات واحدة تضم تاريخ المنبر واسم صانعه ، خلاصتها أنه عمل على يد فنان اسمه الحاجى الأخلاق وأنه فرغ منه فى شهر رجب سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م) . وعلى باب المنبر كتابة أخرى نصها : « عز الدنيـا والدين أبو الفتح مسعود بن قلج أرسلان ناصر أمير المؤمنين » . ولـكن الحق أن هذا الصانع لم يتم المنبر سنة ٥٥٠ هـ أى قبل وفاة السلطان مسعود بسنة واحدة . لأننا نجد على باب المنبر كتابة أخرى باسم ابنه السلطان قلج أرسلان الثـانى ، ونصها : « السلطان المعظم سيد سلاطين العرب والعجم مالك رقاب الأمم عز الدنيا والدين وركن الإسلام والمسلمين فخر الملوك والسلاطين نصير الحق بالبراهين قاتل الـكفرة والمشركين غياث المجاهدين حافظ بلاد الله ناصر عباد الله معين خليفة الله سلطان بلاد الروم والأرمن والإفرنج والشام أبو الفتح قلج أرسلان بن مسعود ابن قلج أرسلان ناصر المؤمنين أدام الله ملكه وضاعف اقتداره » .



( شكل ٣٩٦ ) كرسى مصحف من الطراز السلجوقى أصله من قونية ومحفوظ فى متحف اسطنبول

وفى متحف اسطنبول كرسى مصحف كان فى مسجد علاء الدين فى قونية ، ارتفاعه سبعة وستون سنتيمترا وعرضه تسعة وعشرون . ويتألف من لوحين متداخلين من الخشب ، ولكنهما آية فى دقة الصناعة لأنهما مصنوعان من قطعة واحدة . وعلى قاعدة هذا الكرسى من الجنبين فروع متصلة من المراوح النخيلية التى نلاحظ فى نهاية أوراقها إلتفافات صغيرة مثل « الأزرار » ( شكل ٣٩٦ ) . أما القسم العلوى من الكرسى فعليه كتابات بخط النسخ ، نصها : « عز ا لمولانا السلطان الأعظم ظل الله فى العالم مالك رقاب الأمم سيد سلاطين العالم مولى ملوك العرب والعجم عز الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين أبو الفتح كيكاوس بن كيخسرو برهان أمير المؤمنين ، اللهم أيده بجنود الملائكة المقربين كما أيدت محمد خاتم النبيين »

ومن سائر التحف الخشبية السلجوقية بعض أخشاب النوافذ فى تربة علاء الدين بمدينة قونية ، وباب فى مسجد صاحب آتا (جامع لارنده) بالمدينة نفسها ، وباب آخر فى جامع باى حاكم فى تلك المدينة أيضاً ، وتابوت فى تربة السيد محمود حيرانى بمدينة آقشهر وباب تكية المولوية بمدينة قونية ثم مصراع نافذة من ضريح صدر الدين القونوى ومحفوظ الآن فى متحف قونية .

## الحفر على الخشب فى العصرين المغولى والتيمورى

لم يصل إلينا شىء يستحق الذكر من التحف الخشبية فى بداية عصر المغول . ولعل أقدم مانعرفه منها أبواب فى مسجد بايزيد بمدينة بسطام ، ترجع إلى بداية القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ، وقوام زخرفتها رسوم نباتية محفورة وحشوات فى أطباق نجمية ورسوم هندسية وجدائل وكتابات بالخط الكوفى .

ومن تلك التحف منبر فى المسجد الجامع بمدينة نايين قوام زخرفته حشوات مربعة ومستطيلة فى أوضاع هندسية متلائمة ، وفى هذه الحشوات رسوم نباتية محوّرة عن الطبيعة تحويراً كبيراً . والحق أن هذه الرسوم وثيقة الصلة بالزخارف التى نعرفها فى سامرّا وفى الطراز الطولونى وبداية العصر الفاطمى وفى الرسوم الجصية بجامع نايين ، مما جعلنا نشك فى نسبة هذا المنبر إلا القرن الثامن الهجرى[1] . ولكن كتابة تاريخية بخط النسخ على هذا المنبر تشهد بأنه صنع فى سنة ٧١١ هـ ( ١٣١١ م ) . وفى المسجد الجامع بمدينة إصفهان منبر خشبى آخر تقرب زخارفه من زخارف المنبر الموجود فى جامع نايين . وقد نقلت من منبر إصفهان حشوة آلت إلى مجموعة اندجودجيان Indjoudjion ، وهى على شكل نجمة ذات ثمانية رؤوس تضم رسم محراب كبير ، فى وسطه محراب ، بينما تزدحم سائر أرضيتها بالوريقات والزهور والفروع النباتية والكتابات .

وهكذا نرى أن الفنانين الإيرانيين فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) استعملوا العناصر الهندسية فى زخرفة الخشب كما استعملوا الرسوم النباتية من وريقات وسيقان وزهور وغير ذلك مما نعرفه فى سائر التحف الإيرانية فى ذلك العصر . ومن أبدع أمثلة الزخارف الهندسية ما نراه فى سقف بمدخل الإيوان الرئيسى فى المسجد الجامع بشيراز ، فإن هذا السقف مسمّر فيه مستطيلات وأشكال متعددة الأضلاع تؤلف نجوما ذوات خمسة أو ستة أطراف وبينها مساحات من الكتابة بالخط الكوفى المربع . أما الرسوم النباتية فإننا نجد أمثلة بديعة منها فى بعض المنابر المصنوعة فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ، وفى بعض الأبواب وكراسى المصحف .

وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك كرسى مصحف مشهور ، لعله أبدع الكراسى المعروفة من العصر المغولى ( شكل ٣٩٧ ) . وعلى هذا الكرسى كتابة فيها أسماء الأئمة الأثنى عشر وفيها اسم الصانع ، وهو حسن بن سليمان الإصفهانى ، كما أن فيها تاريخ صناعة الكرسى

---

(١) انظر كتابنا « الفنون الإيرانية فى العصر الاسلامى » ص ٣٠٣ حاشية ١ ( الطبعة الثانية )

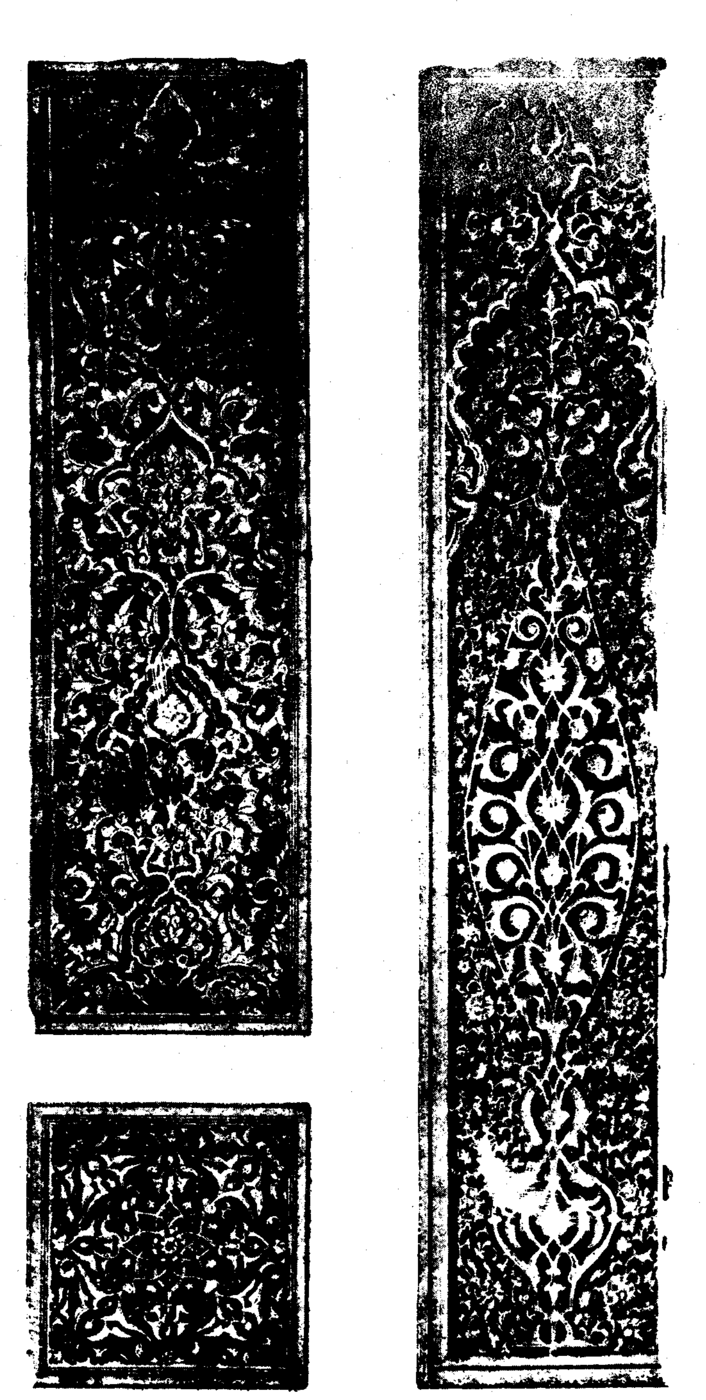


( شكل ٣٩٧ ) كرسى مصحف من الخشب المحفور والمطعم . مؤرخ من سنة ٧٦١ هـ ( ١٣٦٠ م ) ومحفوظ فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك

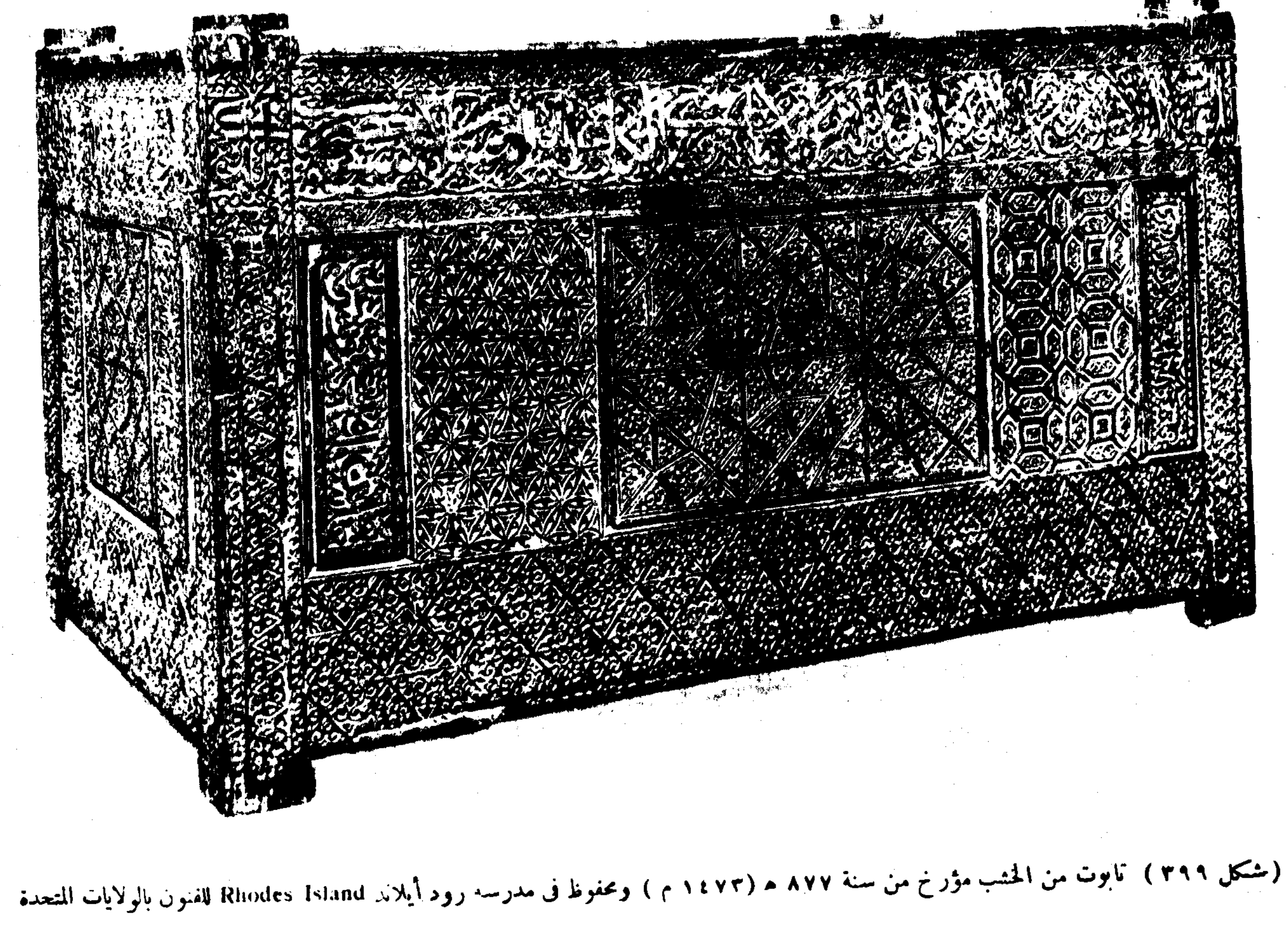
سنة ٧٦١ هـ ( ١٣٦٠ م ) ويتجلى فى هذا الكرسى إبداع الزخرفة فى عدة مستويات وإتقان رسوم الوريقات والزهور وانسياب هذه الرسوم فى سهولة وجمال . ففى الجزء العلوى من الكرسى نرى هذه المستويات المختلفة فى الحشوة المربعة ونرى كلمة « الله » مكررة أربع مرات فوق أرضية من زخارف ملتوية تنطلق فى حركة دائرية وتحتها زخارف كتابية تختلط بها ، أما القسم السفلى من الكرسى فزخارفه مزدحمة ، وقوامها شبه محراب له عقد ذو فصوص وعليه مروحة نخيلية وتحت العقد رسم شجرة سرو تخرج من إناء . وزخارف هذا الكرسى محفورة أو مخرّمة أو ملصوقة . وكلها أمثلة دقيقة من زخارف العصر المغولى .

وثمة تحف أصاب فيها الفنان توفيقاً عظيما فى الزخرفة ذات المستويات وفى الجمع بين الرسوم النباتية والأشكال الهندسية التى تحبس هذه الرسوم . ومن هذه التحف أبواب مسجد أحمد يسوى فى تركستان وترجع إلى ما بين عامى ٨٠٠ و ٨٠٢ هـ (١٣٩٧ — ١٣٩٩م) ، وعليها اسم صانعها « عز الدين » .

وزاد ازدهار صناعة الحفر على الخشب إبان القرن التاسع الهجرى



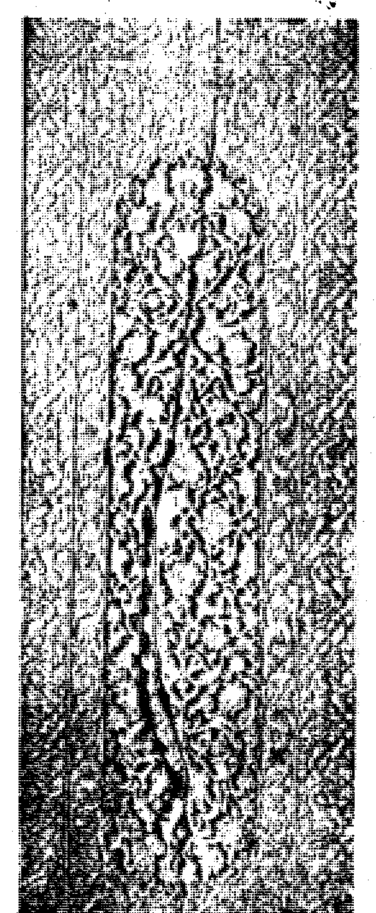
(شكل ٣٩١ ... ات من الخشب ذى الزخارف المحفورة فى باب من ضريح تيمور ومحفوظة الآن فى متحف الأرميتاج



(شكل ٣٩٩) تابوت من الخشب مؤرخ من سنة ٨٧٧ هـ (١٤٧٣ م) ومحفوظ فى مدرسة رود أيلاند Rhodes Island للفنون بالولايات المتحدة

(١٥ م)، كما يظهر فى باب ذى زخارف محفورة وملوّنة وهو من خشب الجوز وموجود فى جامع شاه زنده بمدينة سمرقند، وكما يظهر كذلك فى بابين من قبر تيمور (جور أمير) محفوظين الآن فى متحف الأرميتاج (شكل ٣٩٨).

وكان إقليم مازندران مشهوراً بغاباته الواسعة وأخشابها الثمينة، وقد عثر فيه على بعض تحف خشبية نفيسة، معظمها أبواب وتوابيت. وعلى بعضها تاريخ صناعتها وأسماء صانعها، وللكتابة فى زخرفتها المكان الأول، ولكن هذه التحف لم تدرس حتى الآن دراسة وافية ولم تنشر صورها بعد. ومما يمكن نسبته إلى هذا الإقليم تابوت فى مدرسة الفنون المعروفة باسم Rhode Island School of Design فى مدينة برفيدانس Providence من مقاطعة رود ايلاند بالولايات المتحدة. وقوام الزخرفة فى هذا التابوت (شكل ٣٩٩) شبه حشوات ذوات رسوم نباتية ومرتبة فى أوضاع هندسية مختلفة، من دوائر متشابكة وأشكال متعددة الأضلاع. وفى أعلاه شريط من الكتابة بخط النسخ على أرضية من الفروع النباتية



(شكل ٤٠٠) باب من مدينة خوقند بفرغانه من القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ومحفوظ الآن فى المتحف المتروليتان بنيويورك.

ونصها: « بسم الله الرحمن الرحيم أمر بزينة هذه التربة الشريفة والمرقد المنور المشهد المقدس السيد الأجل تاج الملك والدين أبو القاسم بن الإمام موسى الكاظم عليه السلام بسعى حضرت ملك الأعظم افتخار ملوك العجم ملك جلال الدين كستهم بن المرحوم ملك أشرف استندار تحريراً فى تاريخ ماه رمضان المعظم سنة سبع وسبعين وثمانمائة عمل استاذان أحمد نجار وحسن بن حسن » وقد كتب الأستاذ ڤيت، حين قرأ هذه الكتابة[1]، أن كستهم هذا أمير من أسرة كانت تحكم مازندان وأنه أمر بعمل هذا التابوت لأحد الأئمة العلويين وأن اسم الصانع الثانى ربما كان حسن بن حسين.

(١) G. Wiet : L'Exposition Persane de 1931 p 49.

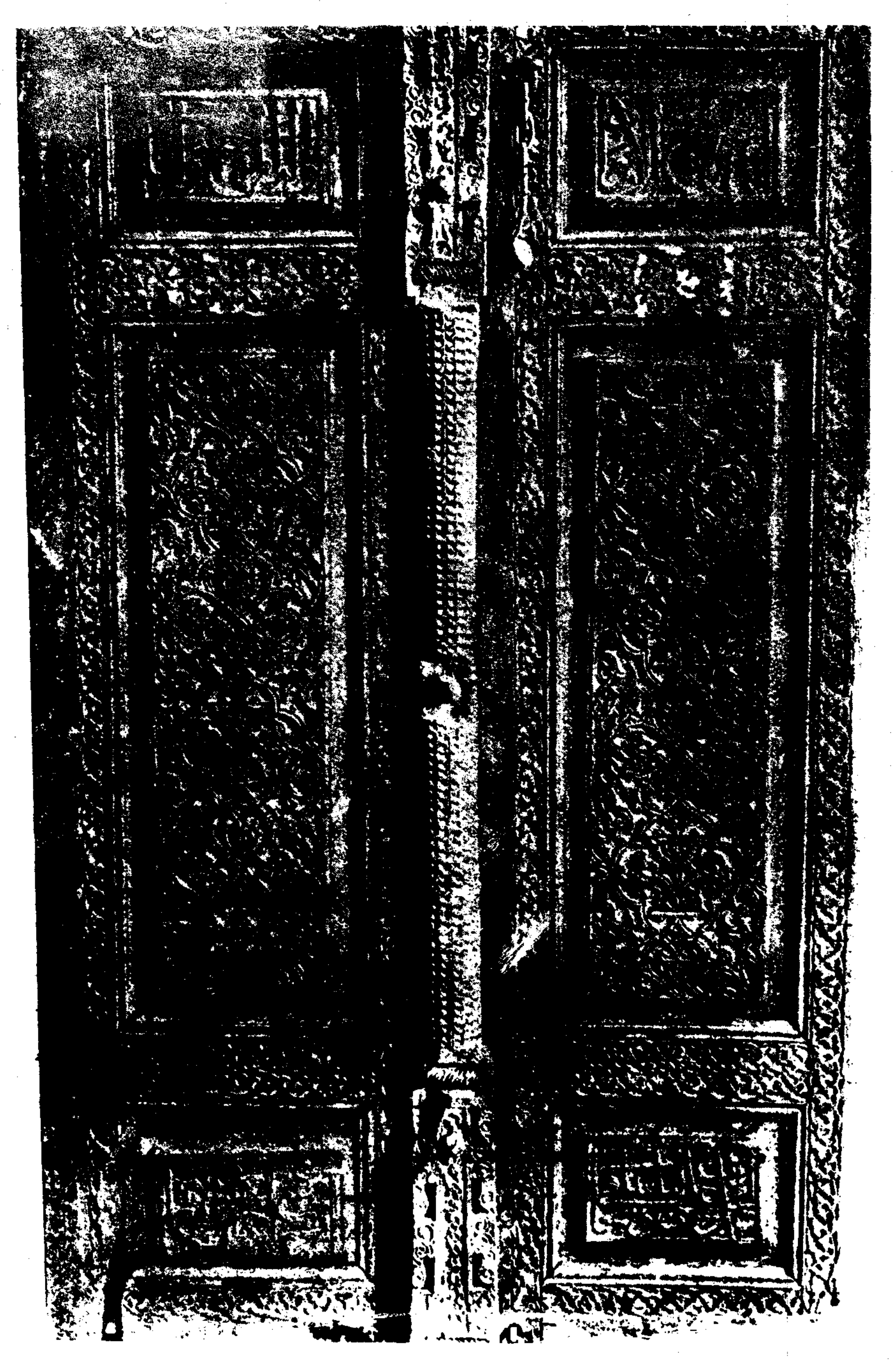
ومن أمثلة التحف الخشبية المصنوعة فى غربى تركستان أو شرقى إيران فى نهاية القرن التاسع أو بداية العاشر الهجرى ( ١٥ — ١٦ م ) مصراع باب من مدينة خوقند فى فرغانة ومحفوظ فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٤٠٠ ) . والحشوة الداخلية فى هذا المحراب مزخرفة برسوم محفورة حفراً عميقاً وتمثل فروعا نباتيـة ومراوح نخيلية متشابكة وقد كانت أرضية هذه الرسوم مدهونة باللون الأزرق بينما كانت الرسوم نفسها مدهونة بالأحمر والأخضر والبنى . أما إطار هـذه الحشوة فمن رسوم نباتية أخرى ولكنها أقل عمقاً ، وتكاد الزخرفة فى هذا الباب يبدو فيها البرود والجفاف اللذان يؤذنان بانحطاط صناعـة الحفر فى الخشب فى القرن الثانى حين سادت فنون الألوان من سجاد وتصوير وخزف .

### التحف الخشبية فى العصر الصفوى

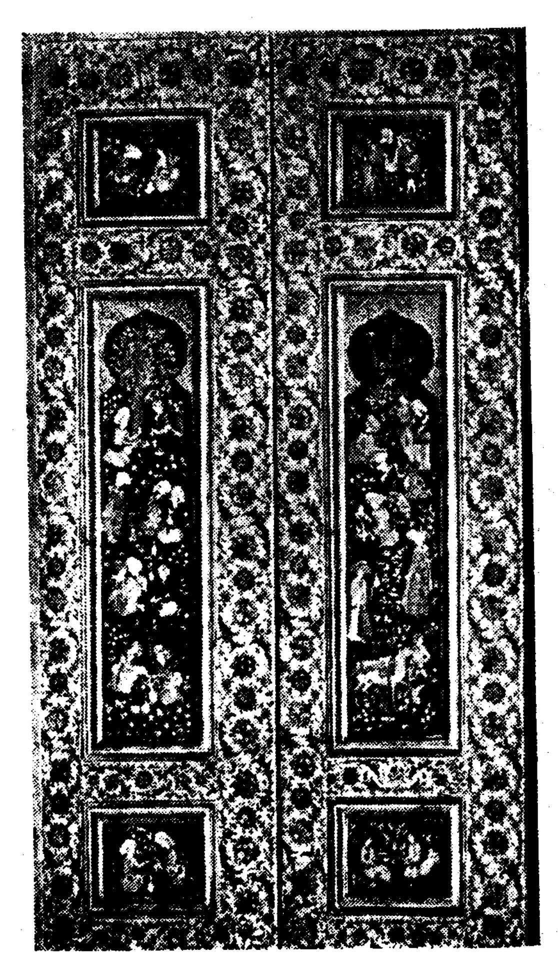
لا تزال المساجد فى إيران وتركستان تضم عدداً من الأبواب التى ترجع إلى العصر الصفوى كما أن بعض التحف الخشبية من العصر المذكور قد آلت إلى بعض المتاحف ولا سيما متحف طهران . والمشاهد بوجه عام أن زخارف هذه التحف قوامها فروع نباتية ورسوم زهور وقد تدخلها رسوم حيوانات وطيور .

ومن أبدع الأمثلة المعروفة من التحف الخشبية الصفوية باب محفوظ فى متحف طهران ( شكل ٤٠١ )أوقوام زخرفته ست حشوات ، اثنتان صغيرتان فى أعلاه واثنتان صغيرتان فى أسفله واثنتان كبيرتان فى الوسط . وفى هاتين الحشوتين الأخيرتين رسوم نباتية مرتبة ترتيباً هندسياً بديعاً يجعلها شديدة الشبه بالرسوم النباتية فى الزخارف الغربية . أما الحشوتان العلويتان ففيهما كتابة بخط الثلث ، نصها : « الله مفتح الأبواب وإليه المرجع والمآب » . . وفى الحشوتين السفليتين كتابة بخط النسخ تسجل أن هذا الباب من عمل النجار على بن صوفى الباسانى سنة ٩١٥ هـ ( ١٥٠٩ م ) .

وكان فى القسم الإسلامى من متاحف برلين باب قوام زخرفته ست حشوات ، اثنتان منهما كبيرتان فى وسط الباب . وتتألف زخرفتهما من حشوات صغيرة ذوات رسوم هندسية ومرتبة على هيئة أطباق نجمية ويحيط بها إطاران من فروع نباتية ومراوح نخيلية متصلة . وفى الحشوات الصغيرة فى أعلا الباب وأسفله كتابة بخط نستعليق تسجل أن صانع هذا الباب «حبيب الله » وأن صناعته كانت سنة ٩٩٩ هـ (١٥٩١ م) . وللباب إطار ضيق من محور عريضة وضيقة على النحو الذى نعرفه فى جلود الكتاب وإطارات السجاد والصفحات المذهبة



( **شكل ٤٠١** ) باب خشبي من عمل « على بن صوفى الباسانى » سنة ٩١٥ هـ ( ١٥٠٩ م ).
ومحفوظ فى متحف طهران



( شكل ٤٠٢ ) باب من الخشب المزخوف باللاكيه والرسوم الملونة يرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) . ومحفوظ فى المتروبوليتان بنيويورك .

وظهر فى العصر الصفوى أسلوب جديد فى زخرفة التحف الخشبية برسوم فى جامة وسطى وأرباع جامات فى الأركان بحيث يبدو سطح التحفة فى زخرفته كأنه جلد كتاب أو سجادة ذات جامة ، ويبدو ذلك جلياً فى صندوق محفوظ فى مجموعة نازار آقا وفى صندوق آخر فى مجموعة كيفوركيان .

ثم ازدهر فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة (١٧ — ١٨ م) أسلوب جديد فى التحف الخشبية . إذ انحدرت صناعة حفر الزخارف فى الخشب وأصبحت الأبواب والخزانات والدرايا ( جمع درّيئة بمعنى پاراڤان ) وغيرها تزخرف باللاكيه وتدهن بالرسوم الملوّنة . ومن أمثلة هذه الصناعة باب من مصراعين محفوظ فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك ( شكل ٤٠٢ ) وآخر فى متحف ڤيكتوريا وألبرت ، ويرجعان إلى النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) . ويقال إنهما كانا فى قصر چهل ستون بأصفهان .

## الحفر على الخشب فى الأندلس وبلاد المغرب

كان الحفر على الخشب فى الأندلس وبلاد المغرب قبل عصر المرابطين يتبع الطراز الفنى الأموى ثم العباسى ثم الفاطمى ، ولكن الذى وصل إلينا من التحف الخشبية المغربية قبل عصر المرابطين قليل جداً . أما التحف الخشبية من عصر المرابطين فممثلة فى منبرين بديعين :

الأول منبر المسجد الجامع فى مدينة الجزائر والثانى منبر جامع القرويين فى مدينــة فاس . ويرجع المنبر الأولى إلى سنة ٤٩٠ هـ ( ١٠٩٦ م ) ، كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفى على إطار فيه . ونصها « بسم الله الرحمن الرحيم أتم هذا المنبر فى أول شهر رجب الذى من سنة تسعين وأربعمائة عمل محمد » . وقد درسه الأستاذ چورج مارسيه G. Marçais فى مقال طويل بمجلة هسبريس Hesperis سنة ١٩٢١ . وقوام الزخرفة فى هذا المنبر حشوات مربعة فيها رسوم هندسية متشابكة وفروع نباتية ومراوح نخيلية فى أسلوب أندلسى يرجح أنه دخل بلاد المغرب على يد صناع من الأندلس . أما منبر جامع القرويين فمن أجمل المنابر المعروفة ، فضلا من أنه كبير الحجم . وتتألف زخرفته من حشوات على هيئة أطباق نجمية والنجمة فيها ثمانية أطراف . ويزيد فى جمال هذا المنبر أن حشواته مرصعة بالعاج والأخشاب الثمينة وأن رسومها نباتية ودقيقة إلى أبعد حد .

ومن التحف الخشبية التى ترجع إلى عصر المرابطين مقصورة المسجد الجامع فى تلمسان وترجع إلى سنة ٥٣٣ هـ (١١٣٩ م) فضلا عن بعض الكوابيل فى سقف هذا المسجد ، وكلها غنية بالزخارف النباتية المحفورة التى تسود فيها أنصاف المراوح النخيلية والفروع المنثنية التى تخرج منها سيقان صغيرة أو وريقــات ذات أسنان وما إلى ذلك من العناصر التى نعرفها فى الزخارف الجصية التى صنعت ببلاد المغرب فى ذلك العصر .

أما الحفر على الخشب فى عصر الوحــدين فمثل فى منبرين فاخرين : هما منبر جامع الكتبية ومنبر جامع القصبة فى مراكش[1] . وقد أطنب المؤرخ ابن مرزوق فى الاعجاب بمنبر جامع الكتبية منذ القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) وسجل فى هذه المناسبة أن أبدع المنابر المعروفة منبر المسجد الجامع فى قرطبة ومنبر جامع الكتبية وأن أهل الشرق الاسلامى لم يحذقوا الحفر فى الخشب كما حذقه أهل المغرب .

والحق أن منبر الكتبية غنى بحشواته ذات الرسوم النباتية الدقيقة والأشكال المختلفة التى تختلف فى وضعها ومظهرها عن الحشوات التى عرفناها فى مصر منذ القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . فاننا نرى فى حشوات منبر الكتبية نجوم مثمنة الأطراف ، كما نرى أن معظم الحشوات مثلثة الجوانب ، كل جانب منها على شكل حرف M . وكانت سدايب الخشب التى تحبس الحشوات مرصعة بالعاج والأخشاب النفيسة المتعددة الألوان . وعلى هذا المنبر كتابات

---

(١) راجع ما كتب عن هذين المنبرين فى Henri Basset et Henri Terrasse : Sanctuaires et forteresses Almohades, pp. 234—273 et 310—336.

بالخط الكوفى البسيط حينا والورق حينا آخر . وتبدو الثروة الزخرفية فى رسوم الحشوات . وقوامها المراوح النخيلية ذوات العروق الدقيقة، ولكنها مختلفة فى كل حشوة عنها فى الحشوات الأخرى . ومما يلفت النظر فى هذه الرسوم وغيرها من سور الحشوات الخشبية فى عصر العصر أنها تنطلق فى حرية فلا تتقيد بتقابل أو تناظر ، ولكنها لا تصل بسبب هذا إلى التنافر أو الشذوذ .

ومنبر جامع القصبة لا يقل عن منبر الكتبية فى الإتقان والإبداع وإن كان أصغر منه فى الحجم وأقل تنوعا فى الرسوم . ولكن هذه الرسوم فى الحشوات آية فى دقة الحفر والوضوح ،

( شكل ٤٠٣ ) باب خشبى من صناعة الأندلس فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) . وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

وتمتاز فضلا عن ذلك بعمقها الذى يذكر بزخارف العلب العاجية فى الطراز الأموى الغربى ، كما تمتاز أيضا بالعروق فى أوراقها وبعدة أنواع من كيزان الصنوبر .

أما الحفر على الخشب فى الأندلس والمغرب خلال القرون التالية فكان إما تقليداً للأساليب الفنية التى عرفت فى التحف الخشبية المغربية التى تحدثنا عنها وإما تطبيقا للأساليب الفنية التى عرفناها فى عصر المماليك . ومن التحف الخشبية الأندلسية التى ترجع إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) باب كان فى القسم الاسلامى من متاحف برلين ( شكل ٤٠٣ ) . ومنها أبواب قاعة الأختين فى قصر الحمراء بغرناطة وأبواب القصر Alcasar بمدينة إشبيلية .

# العاج والعظم

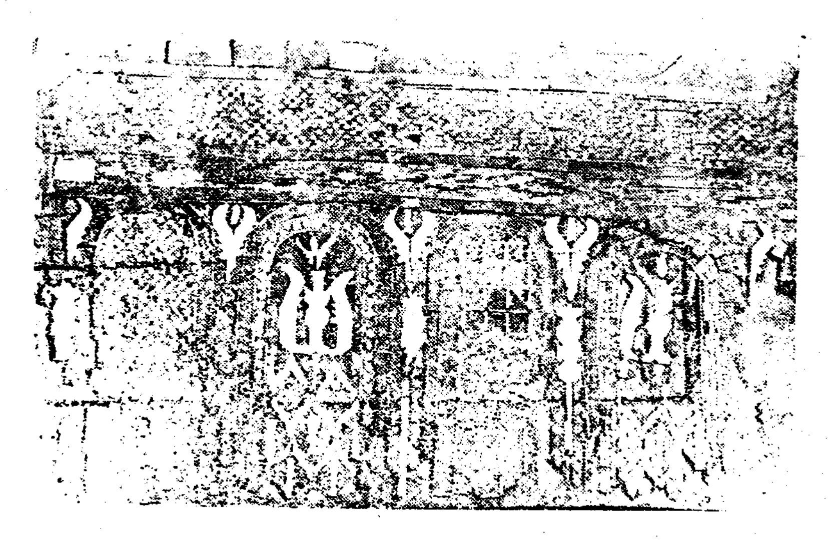
## فى فجر الاسلام

عثر المنقبون عن الآثار فى الفسطاط وغيرها من المناطق الأثرية فى مصر على تحف من العاج أو العظم أو من الخشب المطعم أو المرصع بهاتين المادتين . وترجع بعض هذه التحف إلى فجر الاسلام فى مصر أى إلى العصرين الأموى والعباسى ، كما يظهر من زخارفها التى يبدو أنها ذيل للزخارف القبطية . ومن تلك التحف حشوات من الخشب كان يُظن حينا من الزمن أنها جلود كتب ولكن الراجح أنها أجناب صناديق . وفى دار الآثار العربية بالقاهرة بضع حشوات من هذا النوع . وتوجد حشوات أخرى منه فى متحف الآثار الاسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ( شكل ٤٠٤ ) وفى القسم الاسلامى من متاحف برلين وفى التحف المتروبوليتان بنيويورك . وقوام الزخرفة فى هذه الحشوات رسوم عقود تضم أشكالا هندسية ، من معينات ومربعات ودوائر ، وبين العقود أشباه أعمدة لها قواعد ولها تيجان رمانية الشكل ، وفوق تيجانها أشباه آنية تحت زخرفة مجنحة .

أما فى العصر الطولونى فقد كانت الزخارف على بعض التحف العاجية وثيقة الصلة بالزخارف التى عرفناها فى الخشب العباسى والتى تشبه رسوم الطراز الثالث من الزخارف الجصية العباسية . وفى دار الآثار العربية بعض حشوات صغيرة من العاج يمكن نسبتها للعصر الطولونى .

ومما يؤسف له أن التحف العاجية المصرية التى وصلت الينا من فجر الاسلام قليلة مع أن صناعة التحف من العاج أو تطعيم الخشب بالعاج والعظم كانت من الصناعات الزاهرة فى مصر منذ العصور القديمة ، فضلا عن أنها بلغت من التقدم شأواً بعيدا فى العصر الإغريقى الرومانى .

ولا ريب فى أن أعظم التحف العاجية الاسلامية فى فجر الإسلام . بل فى العصر الإسلامى كله ، هى العلب والصناديق التى خلفتها الأندلس فى العصر الأموى والتى يرجع معظمها إلى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) أو بداية القرن الخامس . ومما يزيد فى أهميتها أن معظمها مؤرخ وعليه كتابات تسجل اسم الأمير أو الكبير الذى صنعت له . وبعض هذه التحف علب اسطوانية الشكل وذوات غطاء مستو أو مقبب ، وبعضها الآخر مستطيل وله غطاء مستوٍ أو هرمى الشكل . اما زخارفها ففنية ومحفورة حفرا قليل البروز ولكنه واضح كل الوضوح . واستعمل الفنان فى بعض الأحيان أساليب من الحفر المنحرف استطاع



(شكل ٤٠٤) جنب صندوق من الخشب المرصع بالعاج والعظم . من صناعة مصر فى فجر الإسلام .
( ٨ — ١٠ م ) ، ومحفوظ فى متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

بوساطتها أن يجعل الرسوم تبدو كأنها فى عدة مستويات . وبعض هذه التحف ، ولعلها أقدم من غيرها ، لايضم إلا رسوما نباتية . ولكن معظمها عليه كتابات بالخط الكوفى المورق وفيه رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات داخل مناطق مستديرة تماما أو لها محيط ذو فصوص . وتتألف الزخرفة النباتية من فروع نباتية تتجمع حول سيقان ، فتبدو السيقان كأنها المحور الذى تحف به تلك الفروع . ونرى رسوم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة داخل مناطق أو تنطلق حرة بين الفروع النباتية كما نرى رسم طاووسين يلتف عنق كل منهما حول عنق الآخر . ومن الموضوعات الزخرفية المألوفة فى هذه التحف رسوم مناظر الطرب والصيد والشراب التى عرفناها فى الألواح الخشبية الفاطمية وفى غيرها من التحف الإسلامية . أما الحيوانات والطيور المرسومة عليها فنها الأسد والغزال والفهد والفيل والطاووس ، ولكن رسومها تنقصها الحركة والحياة . والواقع أن الحركة والحياة إنما تظهران فى الرسوم النباتية على تلك التحف حيث نرى مشتقات ورقة العنب والأكانتس إلى جانب السعف المختلف الشكل والفروع النباتية المتنوعة . والملاحظ أن العروق الكثيرة فى هذه الرسوم النباتية تكسب الوريقات قسطا وافراً من الحركة والحياة الظاهرتين فيها .

والحق أن ما نراه فى هذه التحف العاجية من دقة وإتقان يحملنا على أن نتساءل عن مصدر هذه الصناعة ، فان أقدم ما نعرفه منها ، كالصندوق المحفوظ فى متحف ڤيكتوريا



( شكل ٤٠٥ ) علبة من العاج من صناعة الأندلس فى بداية القرن ( الرابع . ) ( ١٠ م ) . ومحفوظة فى متحف الآثار بمدريد .

وألبرت ، لا يبدو فى صناعته الضعف والتعثر اللذان يبدوان فى بدء أى صناعة من الصناعات؛ بل يشهد بأن صناعة تلك التحف العاجية كانت قد مرّت حينئذ بمراحل الطفولة وبلغت أوج ازدهارها ، وإذا تذكرنا أن أساليبها تختلف عن أساليب التحف العاجية فى شرق العالم الإسلامى وفى العالم البيزنطى ، زادت المسألة غموضاً ، وتعذر علينا أن نقطع بأن صناعة تلك التحف قامت على أكتاف فنانين قدموا إلى الأندلس من الشرق . وإذا تذكرنا أيضاً أن الصناع فى الأندلس لم يعنوا بالحفر فى العاج بعد القرن الخامس الهجرى (١١م) ، وأن براعتهم تجلت بعد ذلك التاريخ فى حفر الرسوم النباتية التى عرفناها فى حشوات المنابر الخشبية ، استطعنا أن نفرض أن أولئك الصناع حذقوا صناعة الحفر فى الخشب أولا ثم تجلى حذقهم إياها فى التحف العاجية التى وصلت إلينا من القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م) .

ومن أقدم تلك التحف العاجية صندوق صغير محفوظ الآن فى متحف الآثار بمدريد وأصله من San Isodoro de Leon ( شكل ٤٠٥ ) وقوام زخرفته رسوم حيوانات وطيور بعضها خرافى ، مرسومة فى مناطق مستديرة تتألف من شريط مجدول ، وليس لهذه الرسوم من الأرضية النباتية أو الدقة الفنية ما لرسوم سائر التحف العاجية الأموية فى الأندلس . ولذا كان من الراجح أن تنسب إلى بداية القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) أو إلى نهاية القرن الثالث .

ومن أبدعها علبة اسطوانية محفوظة الآن فى متحف الآثار بمدريد وأصلها من كاتدرائية زامورا ، وعلى رقبة غطائها كتابة بالخط الكوفى ، نصها : « بركة من الله للإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدى درّى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة » . وليس درى هذا صانع العلبة ، بل كان من الصقالبة فى بطانة الحكم الثانى واشترك فى عهد هشام الثانى فى ثورة للصقالبة فقتل بأمر الحاجب المنصور ابن أبى عامر .

ومن التحف العاجية الأندلسية علبتان مستطيلتان صنعتا فى مدينة الزهراء سنة ٣٥٥ هـ

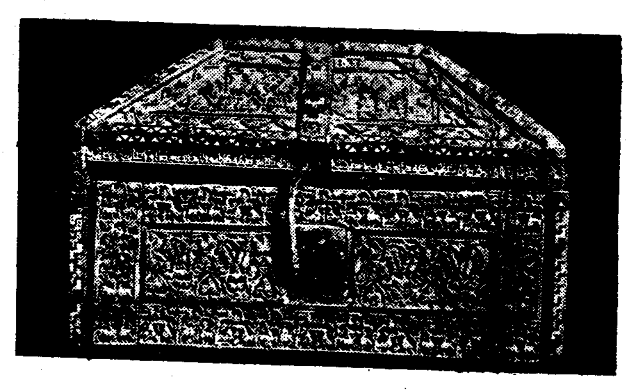
( ٩٦٦ م ) وهما محفوظتان الآن فى مدريد . وقد كشفت العلبة الأولى فى دير فيتيرو Fitero بمقاطعة نافار ، وعليها كتابة ، نصها : « بسم الله بركة من الله ويمن وسعادة وسرور ونعمة لأحب ولادة مما عمل بمدينة الزهراء سنة خمس وخمسين وثلث مائة عمل خلف » والمقصود بولادة محظية الخليفة الحكم الثانى ، واسمها صبح ، وكانت قد أقرت عينه بولادة الأمير الذى ولى الملك بعد ذلك باسم هشام الثانى . أما العلبة الثانية فباسم « ولادة » أيضاً وعليها اسم الصانع نفسه .

وفى متحف اللوفر بباريس علبة اسطوانية من العاج ، قطرها ثمانية سنتيمترات وارتفاعها خمسة عشر . وعلى غطائها عصابة دائرية من الكتابة الكوفية نصها : « بركة من الله ونعمة وسرور وغبطة للمغيرة بن أمير ( المؤمنين ) رحمه الله مما عمل سنة سبع وخمسين وثلث مائة » وقد كان المغيرة هذا ابناً للخليفة الأموى الأندلسى عبد الرحمن الناصر . ولما توفى عبد الرحمن خلفه على العرش ابنه الحكم الثانى . ولعل المغيرة كان ينتظر أن يتولى بعد أخيه الأكبر الحكم الثانى . وقد حدث حين توفى الحكم سنة ٣٦٦ هـ ( ٩٧٦ م ) أن الصقلب من الحاشية فى القصر أرادوا المناداة بالمغيرة خليفة ، ولكن الحاجب جعفر المصحفى ومعاونه ابن أبى عامر وقفاً فى سبيلهم ، ولم يقبلا تنحية هشام الثانى عن تولية عرش أبيه الحكم . وقُتل المغيرة غداة وفاة الحكم ، فخلا الجو لهشام الثانى ، والعلبة التى نحن بصددها الآن من أغنى التحف العاجية الإسلامية زخرفة وأدقها صنعا . وقوام الزخرفة فيها مناطق ذوات ثمانية فصوص ، تضم كل منها رسوماً محفورة مختلفة ، نرى من بينها رسم فارسين متقابلين تفصلهما شجرة الحياة ، كما نرى فى منطقة أخرى رسم شخصين جالسين على دكة يحملها حيوانان متدابران ، وبين الشخصين رسم سيدة واقفة وفى يديها آلة موسيقية . أما سائر سطح العلبة بين المناطق التى أشرنا إليها فمغطى برسوم نباتية بينها رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات . وسطح الغطاء لا يختلف فى زخرفته عن سائر العلبة .

ومن تلك التحف البديعة علبة محفوظة فى كاتدرائية بنبلونة Pampelune ( شكل ٤٠٦ ) وعلى جوانب غطائها كتابة بالخط الكوفى نصها : « بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل فى صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور وفقه الله مما أمر بعمله على يدى الفتى نمير بن محمد العامرى مملوكه سنة خمس وتسعين وثلث مائة » .

والراجح أن معظم التحف العاجية التى ترجع إلى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) لم تكن تصنع فى قرطبة أو مدينة الزهراء بل كانت تصنع فى مدينة قونكة Cuenca إحدى المدن

( شكل ٤٠٦ ) علبة مستطيلة من العاج ترجع إلى سنة ٣٩٥ هـ ( ١٠٠٥ م ) ، محفوظة فى كاتدرائية بنبلونة .



( شكل ٤٠٧ ) علبة من العاج من صناعة الأندلس سنة ٤٤١ هـ ( ١٠٤٩ م ) ومحفوظة فى متحف الآثار بمدريد .

الكبرى فى مملكة أسرة ذى النون حكام طليطلة . وكانت رسومها النباتية أقل غنى وأكثر تحريفاً عن الطبيعة وزخارفها أقل بروزاً من القطع التى ترجع إلى القرن السابق . ومن أمثلة ذلك صندوق صغير محفوظ فى متحف الآثار بمدريد وأصله من كنوز كاتدرائية بلنسية ( شكل ٤٠٧ ) وعلى جوانب غطائه كتابة بالخط الكوفى نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم بركة دائمة ونعمة شاملة وعافية باقية وغبطة طائلة وآلاء متتابعة وعز وإقبال وإنعام واتصال وبلوغ آمال لصاحبه أطال الله بقاه مما عمل بمدينة قونكة بأمر الحاجب حسام الدول أبو محمد اسمعيل بن المأمون ذى المجدين ابن الظافر ذى الرئاستين ابن محمد بن ذى النون أعزه الله فى سنة إحدى وأربعين وأربع مائة عمل عبد الرحمن بن زيّان » . والأمير المشار إليه فى هذه الكتابة هو إسماعيل ابن يحيى المأمون أمير طليطلة . وقد كان ولى العهد ولكنه توفى قبل أبيه ، وخلفه فى ولاية العهد ابنه يحيى القادر بن اسماعيل بن المأمون ، وولى العرش ، بعد جده ، سنة ٤٦٧ هـ ( ١٠٧٤ م ) .

وكان الأمراء والأثرياء الأوربيون فى العصور الوسطى يعجبون أشد الإعجاب بتلك العلب العاجية ويحفظون فيها الحلى والنفائس ويقدمونها هدية فى الأعراس .

وقد وصلت الينا بعض علب صغيرة عاجية تنسب إلى الأندلس فى القرنين السابع والثامن

بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) ولـكن زخارفها مستوية أو بارزة بروزاً قليلا جداً وقوامها فروع نباتية كبيرة تضم وريقات أو رسوم طيور . ومن أمثلتها علبة محفوظة فى متحف ڤيكتوريا وألبرت .

## التحف العاجية فى الطراز الفاطمى

ازدهرت صناعة العاج فى العصر الفاطمى ، ولم يكن استعماله فى هـذا العصر وقفاً على التطعيم والترصيع فى معظم الأحوال ، بل كانت الحشوات الـكاملة تصنع من العاج . وقد وصلت إلينا بعض هذه الحشوات . وتشهد زخارفها بأنها من العصر الفاطمى ، لأنها تشبه زخارف التحف الخشبية التى نعرفها من هذا العصر . وعلى إحدى هـذه الحشوات العاجية المحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة رسم سيدة فى هودج ، وجندى فى يده رمح وترس ، وصائد بالباز على ظهر جواده ( شكل ٤٠٨ ) . وعلى حشوة أخرى رسم شخص فى يده رمح يظهر أنه كان يطعن به أسد ذهب رسمه فى الجزء المفقود من هذه القطعة ( شكل ٤٠٨ ) . وفى بعض الحشوات الأخرى رسوم طيور وحيوانات كالأرنب والطاووس ( شكل ٤٠٨ ) .

وفى متحف اللوفر بباريس حشوتان من العاج المشبك عليهما رسوم راقص وصائد بالباز وشخص يحتسى الخمر وثالث يقبض على حيوان أو طائر ، كل ذلك فوق أرضية من الفروع النباتية وحبات العنب . وطراز هذه الرسوم قريب جداً من اللوحات الخشبية التى عثر عليها فى مارستان قلاوون ومن حشوات العاج الفاطمية المحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

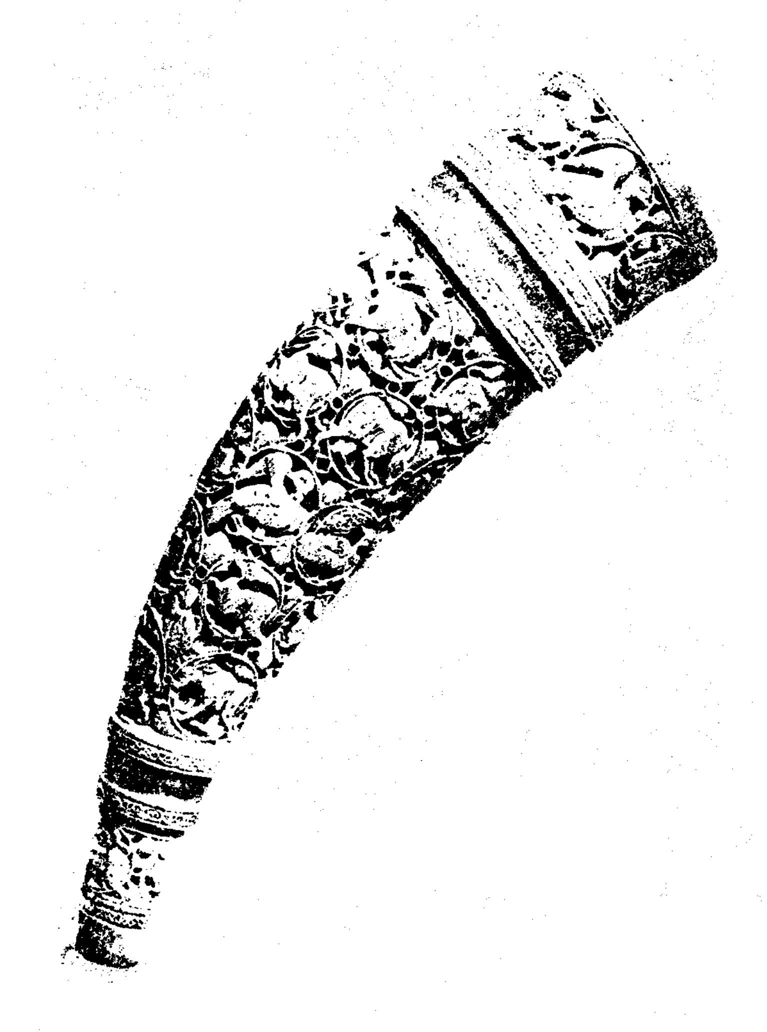
أما ما نعرفه من تحف عاجية غير الحشوات السالفة الذكر فليس بينه ما يمـكن نسبته على وجه التحقيق إلى العصر الفاطمى فى مصر . ولعل أهم هذه التحف أبواق للصيد عليها زخارف بارزة من حيوانات وطيور ومناظر صيد فى دوائر أو أشرطة ( شكل ٤٠٩ ) وتختلف كل الاختلاف عن زخارف أبواق الصيد الأوربية فى العصور الوسطى ، أو يبدو عليها طابع إسلامى ظاهر . وقد اختلف العلماء فى تحديد المكان الذى صنعت فيه هذه الأبواق فبعضهم ينسبها إلى صقلية كما يظن آخرون أنهـا صنعت فى مصر أو العراق أو فى الأندلس ولـكن الذى لا شك فيه أن زخارف بعض هذه الأبواق وثيقة الصلة بالزخارف الفاطمية حتى ليمكننا أن نرجح أنها صنعت فى مصر ، أو على أقل تقدير فى صقلية ، متأثرة بالأساليب الفنية الفاطمية . وليس بعيداً أن يكون الصناع فى الجمهوريات التجارية بشبه جزيرة إيطاليا قد قلدوها كما قلدوا غيرها من المنتجات الإسلامية فى ذلك العهد .



( شكل ٤٠٨ ) حشوات صغيرة من العاج ، من صناعة مصر فى العصر الفاطمى . ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

وفى بعض المتاحف والمجموعات الفنية علب صغيرة مستطيلة الشكل ولها غطاء على شكل هرم ناقص ، وزخارفها تشبه زخارف أبواق الصيد المذكورة ويصدق عليها ما ذكرناه عن أبواق الصيد من تاريخ وأسلوب ، على أننا نجد فى زخارفها رسوم رجال ذوى لحى وعليهم ملابس شرقية . وأبدع العلب المعروفة من هذا النوع محفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت وفى القسم الإسلامى من متاحف برلين وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك .

وفضلا عن ذلك فإن من نفائس هذا المتحف الأخير محبرة من العاج تدخل بزخارفها فى مجموعة أبواق الصيد والعلب التى ذكرناها الآن . وقوام هذه الزخارف رسوم غزلان وأسود وأرانب فضلا عن رسم طاووسين متقابلين وعنقاهما ملتفان على النحو الذى نعرفه فى بعض



( شكل ٤٠٩ ) بوق صيد من العاج . من صناعة مصر فى العصر الفاطمى . وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

التحف العاجية الأموية فى الأندلس . وهكذا نرى أن الأساليب الفنية فى قلب العالم الإسلامى كانت زاهرة فى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة ( ١١ — ١٢ م ) على يد الفاطميين فى مصر . وامتد تأثيرهم إلى صقلية وجنوبى شبه جزيرة إيطاليا والأندلس .

وقد عثر فى الحفائر التى عملت فى كاريون دى لوس كونديس **Carrion de los Condes** من أعمال بالنسية بإسبانيا على علبة من العاج صنعت فى إفريقية للخليفة المعز لدين الله الفاطمى

بين عامى ٣٤١ و٣٦٢ هجرية . وهى محفوظة الآن فى متحف مدريد وعلى قاعدتها كتابة مطعمة بالأحمر والأخضر ، ونصها « بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبو تميم الإمام المعز لد ( ين الله ) أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعه ... مد الخراسانى » .

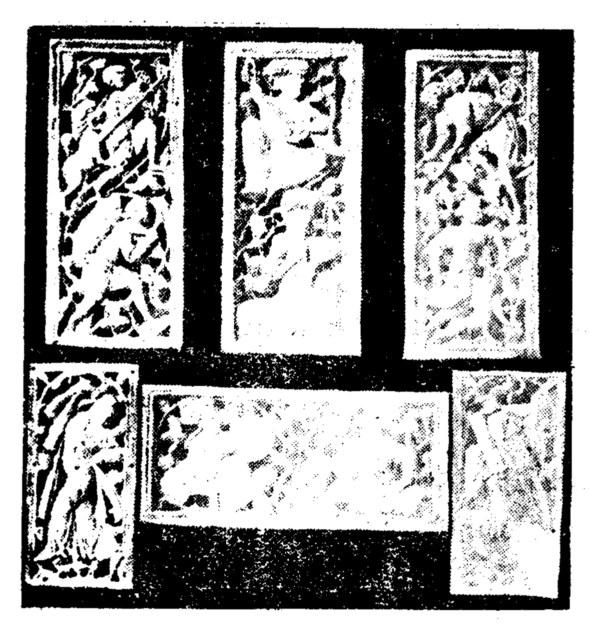
وفى دار الآثار العربية بالقاهرة بعض حشوات خشبية مطعمة بالعاج ، والراجح أنها من العصر الفاطمى وأهمها حشوة مطعم فيها رسوم طائر جارح ينقض على أرنب .

**التحف العاجية فى صقلية**

يميل كثير من مؤرخى الفنون إلى أن ينسبوا إلى صقلية علباً من العاج عليها زخارف تشبه الزخارف الفاطمية ولكن عليها — رغم ذلك — طابع غربى فى بعض عناصرها . ومن ذلك سبع حشوات فى مجموعة كران بمتحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسة . ويظهر أن ست من هذه الحشوات كانت جزءاً من علبة صغيرة . والقطعة السابعة منقوش عليها رسم عقابين متواجهين على أرضية من سيقان وعناقيد عنب . وفى يمين الحشوة ثلاث مراوح نخيلية وفى طرفها الأيسر مثلها . بينما القطع الست الأخرى عليها رسوم طرب أوموسيقى أوصيد أوفلاحة أو حصاد ( شكل ٤١٠ ) . ولكن علماء الآثار مختلفون فى أمر هذه الحشوات فإن بعضهم ينسبها إلى مصر . والواقع أن الشقة بعيدة بين نقوش هذه القطع والنقوش التى نعرفها فى الأخشاب الفاطمية أو قطع العاج التى عثر عليها فى الفسطاط . والراجح عندنا أن حشوات متحف بارجلو قد صنعت فى صقلية فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) وأنها متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية الفاطمية . والملاحظ أن إحدى الراقصات يكاد يكون رسمها هندى الأسلوب ومنظر الصيد ضعيف لا قوة فيه ولا روح . وهناك رسم عازف على الزمار يبدو كأنه يدخن شيشة ، ورسم شخص معه كلبه فى أسلوب بعيد عن الأساليب الفنية الإسلامية . ومع ذلك فإن تلك الحشوات تمتاز بدقة وعناية وافرتين فى إظهار رسوم هندسية فوق ملابس الأشخاص ، تبدو كأنها حشوات من منبر أو محراب .

ولا يزال فى بعض المتاحف وكنوز الكنائس الغربية عدد كبير من علب عاجية ليست نقوشها محفورة أو بارزة وإنما هى مرسومة عليها ، والموضوعات الزخرفية فيها متنوعة جداً ، فنرى الصياد بالباز ، والعازف على آلات الطرب ، والجامات ذوات الزخارف النباتية والحيوانات والطيور المختلفة ، والعبارات بالخط الكوفى أو النسخى ، كل ذلك بالألوان الأزرق والأحمر

والأخضر . وقد نسبت هــذه المجموعة من العلب العــاجية إلى العراق فى بداية الأمر ، ولكن الراجح أنها من صناعة صقلية فى العصر النورمندى ، لأن زخارفها فيهــا شىء غربى على الرغم من طابعها الشرقى العــام ، فضلا عن أنها تشــبه النقوش الحائطية فى الكابلا بالاتينا بمدينــة بلرمو . وشكل هذه التحف إما مستطيل ولها غطاء مسطح أو على هيئة هرم غير كامل وإما اسطوانى ، ومن أهم نماذجها علبة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين عليها نقوش



( شكل ٤١٠ ) حشوات صندوق من العاج . من صناعة صقلية فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) . ومحفوظة فى متحف فلورنسة

نباتية وحيوانات وطيور ، وبها آثار تذهيب ( شكل ٤١١ ) . وفى متحف منا كى بأثينا علبة تشبه هذه العلبة كل الشبه . ومن تلك التحف الجيلة علبة اسطوانية صغيرة عليها رسم فارس ( شكل ٤١٢ ) . كما أن كاندرائية ورتزبرج Würzberg بها علبة خشبية عليها طبقة من العاج مرسوم فوقها دوائر فيها حيوانات وطيور . وعلى جوانب العلبة كلها رسوم عقود تحتها أشخاص ، من بينهم أمير على دكة ، ومن بينهم أيضاً نساء يعزفن على آلات موسيقية . وفى متحف فكتوريا وألبرت نماذج من هــذه العلب ، وكذلك فى متحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسة وفى متحف كلونى بباريس والمتحف البريطانى . وبعض التحف المذكورة عليها رسوم رسل وقديسين وموضوعات زخرفية مسيحية ، ممــا يحمل على القول بأن هذه العلب كان يصنعها فنانون مسيحيون ، أو كانت تصنع خصيصاً للغرب وإن كان صانعوها من المسلمين وعلى كل حال فانها ترجع إلى النصف الثانى من القرن السادس أو إلى القرن السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) .

وقد ازدهرت صناعة التطعيم بالعاج فى صقلية ؛ فإن فى الكابلا بالاتينا بمدينة بلرمو علبة من الخشب ذات غطاء مقبب ، وعليها طبقة من الدهان الأدكن اللون وتزينها زخارف



( شكل ١١ : ) صندوق من الخشب مرصع بالعاج ومزين بالنقوش ، من صناعة صقلية في القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . وكان محفوظاً في القسم الإسلامى من متاحف برلين

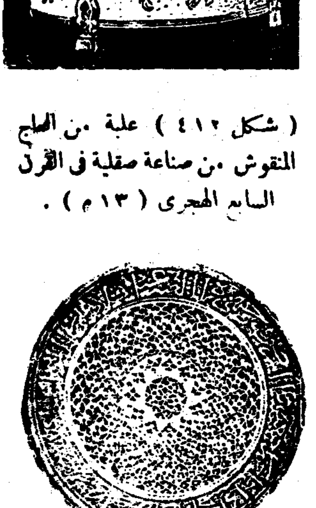
مطعمة ، قوامها عبارات مكتوبة بخط النسخ . ودوائر تشتمل على أزواج من الحيوانات أو الطيور أو الصور الآدمية ، وهذه الرسوم الأخيرة محرفة عن الطبيعة تحريفاً يجعلها رمزاً وحليــة فحسب ، ولا سيما إذا لاحظنا أن كل دائرة تضم رسم شخصين ، أحدهما مقلوب بحيث يكون رأسه بجوار قدمى الشخص الآخر . وأكبر الظن أن هذه العلبة من صناعة صقلية فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) .



( شكل ٤١٢ ) علبة من العاج المنقوش من صناعة صقلية فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .

## التحف العاجية فى عصرى الأيوبيين والمماليك

لم تصل إلينا تحف عاجية كثيرة من عصرى الأيوبيين والمماليك . ولـكن من هــذه التحف النادرة علب صغيرة من العاج المخرم عليها زخارف نباتية أو هندسية وعلى بعضها كتابات بالخط النسخى ( شكل ٤١٣ ) وقد نسـبها بعض مؤرخى الفنون إلى الأندلس فى القرنين السابع أو الثامن . ولـكن كتاباتها ورسومها الهندسية والنباتية ترجح نسبتها إلى مصر فى عصر المماليك .

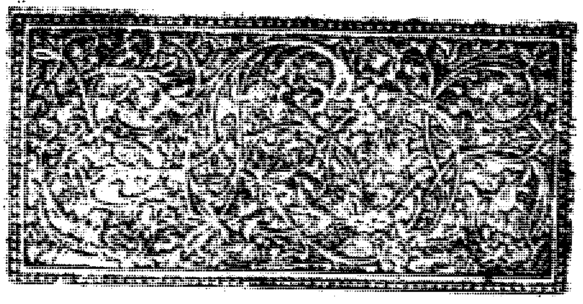


( شكل ٤١٣ ) علبــة من العاج المخرم من صناعة مصر فى عصر المماليك . ومحفوظة فى المتحف البريطانى .

بيد أن استعمال العاج والعظم فى عصرى الأيوبيين والمماليك كان على الخصــوص فى التطعيم والترصيع ، ولا سيما فى حشوات المنابر وفى قطع الأثاث التى تحدثنا عنها عند الـكلام على التحف الخشبية فى هذين العصرين . وقد مر بنا الـكلام على الفرق بين التطعيم Intarsia, Inlaying والترصيع Marquetry . والحق أن التطعيم والترصيع كانا معروفين عند الإغريق والرومان والقبط وأن المسلمين أقبلوا عليهما فى شتى أنحاء العالم الإسلامى ، وأخرجوا فى هذا الميدان تحفاً تعد آية فى الجمال والاتقان . وقد أشرنا إلى أن من أبدع التحف الخشبية المرصعة بالعاج والسن كرسى على هيئة منشور ذى ستة أضلاع تـكسوه طبقة دقيقة من الفسيفساء قوامها قطع صغيرة من العاج والسن مرتبة فى رسوم هندسية مختلفة ، أهمها الأطباق النجمية

أو المقود . وقطر هذا الكرسى خمسون سنتيمتراً وارتفاعه مائة وخمسة عشر . وكان فى جامع السلطان شعبان الثانى ولعله يرجع إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .

### التحف العاجية فى ايران



( شكل ٤١٤ ) حشوة من صندوق عاجى : من صناعة إيران فى القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) ومحفوظة فى متحف بناكى بأثينا .

عرف الفنانون الإيرانيون استعمال العاج منذ العصور القديمة فاستوردوه لزخرفة قصر الكيانيين فى مدينة السوس ، وجاء رسمه بين ما يقدمه حاملو الجزية فى نقوش پرسوپوليس . وثمة تحف نادرة يمكن نسبتها إلى إيران فى العصر الإسلامى ، وذلك نظراً لما عليها من رسوم وزخارف شديدة الشبه بالرسوم والزخارف المألوفة من الخزف المصنوع بمدينة الرى فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . ومن التحف التى تنسب إلى إيران علبة من العاج فى متحف بمدينة ترنت Museo Diocedano ، وعليها رسوم أميرات على أفراس ورسوم صغيرة[١] . ومنها أيضاً علبة أخرى كانت فى القسم الإسلامى من متاحف برلين ، قوام زخرفتها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية ورسم أميرة على عرشها بين طاووسين[٢] . ومنها أيضاً حشوتان من العاج محفوظتان فى المتحف البريطانى[٣] وعليهما رسوم آدمية فوق أرضية نباتية . ولكن الحق أن رسوم علبة برلين وهاتين الحشوتين لم تكن فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) وقفاً على إيران . ومن المحتمل أن تكون هذه التحف قد صنعت فى صقلية .

ولكن من التحف العاجية التى يرجح نسبتها إلى إيران حشوة من صندوق عاجى فى متحف بناكى بأثينا ( شكل ٤١٤ ) ، تشهد زخارفها النباتية بأنها من القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) .

(١) A Survey of Persian Art vol 3, fig 889

(٢) المرجع نفسه ، ج ٦ ، اللوحة رقم ١٤٣٤ C

(٣) المرجع نفسه ، ج ٦ اللوحة رقم ٣٣٥ F و E

التحف العاجية المنسوبة الى الهند

لا شك فى أن صناعة التحف العاجية فى الهند كانت صناعة زاهرة منذ عصور طويلة . ولكن هذه التحف كانت ، حتى فى العصر الاسلامى ، متأثرة بالأساليب الفنية التى عرفتها الهند قبل الاسلام ، اللهم الا بعض التحف التى كان قوام الزخرفة فيها عناصر نباتية أو رسوم هندسية إسلامية . كما عرفت الهند ترصيع الخشب بالفسيفساء من العاج والعظم

ومن التحف المشهورة التى تُنسب إلى الهند فى بعض الأحيان فيل من العاج للعبة الشطرنج ، من مجموعة كانت قديما محفوظة فى كنوز كنيسة سان دنى Saint Denis ويزعمون أن شارلمان تلقاها هدية من هارون الرشيد . والظاهر أن بعض قطع هذه المجموعة كانت لا تزال محفوظة فى القرن السابع عشر ؛ ولكن لم يبق منها اليوم الا هذه التحفة التى نحن بصددها الآن والمحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس . وتمثل ملكا على ظهر فيل يحف به حرس من الفرسان . ونرى على خرطوم الفيل بهلوانا ، رأسه إلى أسفل ويداه ممسكتان بنابى الفيل . ومحيط المقعد الذى يجلس عليه الملك مزين بنقوش بارزة تمثل ثمانية محاربين من المشاة . وعلى قاعدة هذه التحفة كتابة بحروف كوفية بسيطة وصغيرة . ونصها : « من عمل يوسف الباهلى » . والواقع أن هذه التحفة لا يمكن أن ترجع إلى عصر هارون الرشيد ، فى أسلوبها الفنى . والراجح أنها من صناعة الأندلس فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠م ) ؛ فهى تشبه فى صناعتها بعض التحف العاجية الأندلسية فى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة ( ١٠ — ١١ م ) . وقد وُضعت هذه التحفة نحو سنة ٣٥٠ هـ فى « جامع الكتابات التاريخية العربية » Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ولكنها نسبت فيه إلى بلاد الجزيرة . ولعل القائمين على نشر هذه المجموعة اختاروا هذه النسبة متأثرين برأى الدكتور كونل Kühnel فى نسبة فيل آخر من العاج محفوظ فى متحف فلورنسة ، فقد كتب أن هذا الفيل قد يكون من صناعة بلاد الجزيرة فى القرن الثالث الهجرى (٩ م ) [١] . وأكبر ظننا أن الذى دفعه إلى هذه النسبة بعض العناصر الزخرفية فى هذا الفيل ، ولا سيما ورقة الشجرة ذات الفصوص الخمسة التى نعرفها فى الزخارف العباسية فى سامرا . أما التحفة التى نحن بصددها الآن فليس فيها مثل هذه العناصر ؛ ولسنا نظن أنها من صناعة العراق . وإذا

---

(١) E. Kuhnel : Islamische Kleinkunst, fig. 160

كانت نسبة صانعها إلى قبيلة باهلة قد تشعر بأنه من سكان بلاد العرب الشمالية أو إقليم البصرة فإننا نعرف باهليا آخر فى الأندلس : هو الطبيب الشاعر عبيد الله بن المظفر الباهلى من المرية. وقد دخل سنة ٥٢١ هـ (١١٢٧ م) خدمة السلطان السلجوقى محمود بن ملكشاه فى بغداد . وتردد ميجون Migeon بين نسبة هذا الفيل إلى الهند أو العراق ، ولكننا لا نظن أن بين بين الاختصاصيين من علماء الفنون والآثار الإسلامية من يرى أنها ترجع إلى عصر هارون الرشيد وشارلمان .

## التحف المعدنية

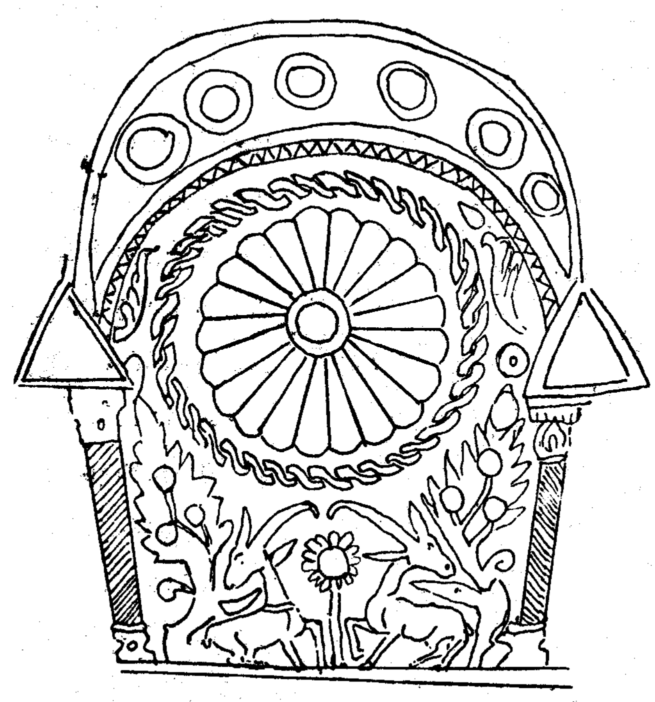
### فى فجر الإسلام

كان صناع التحف المعدنية فى فجر الإسلام يسيرون على منوال زملائهم فى العصر الساسانى فى إيران والعصر القبطى فى مصر . وقد بلغت صناعة التحف المعدنية أوج عزها فى إيران قبل الإسلام ، كما يشهد بذلك ما وصل إلينا من الصوانى والأباريق والصحون الذهبية والفضية ، ومعظمه وجد فى شمالى إيران وجنوبى الروسيا ومحفوظ الآن فى المتاحف الروسية .

وثمة تحف معدنية يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساسانى والطرز الإسلامية فى إيران وبلاد الجزيرة ، وذلك لأن بعض هذه التحف يرجع إلى العصر الساسانى فى القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد ، ويرجع إلى القرون الأولى من العصر الإسلامى . وأهم هذه التحف مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على هيئة حيوان أو طائر ومجموعة من الأوانى الفضية .

أما الأباريق فذوات أشكال مختلفة ، ولها فى أكثر الأحيان مقبض طويل وصنبور ممتد وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية فى مناطق محدودة ؛ ولكن الغالب فيها قبل الإسلام بساطة الزخرفة . على أن ما صنع منها فى العصر الإسلامى ظل محتفظاً بالأساليب الفنية الساسانية إلى حد كبير ولم يدخل عليه إلا شيء يسير من الأناقة وجمال النسب ، كما أن الصنبور أصبح فى أغلب الأحيان على بدن الإبريق ، وليس فى فوهته ، بل إننا نجد الصنبور فى بعض القطع على شكل طائر أو حيوان . وفضلا عن ذلك فان الزخارف فى الأباريق المصنوعة فى العصر الإسلامى أدق وأصغر حجما وأظرف منظرا .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة تحفة جميلة من البرونز ينسبها معظم علماء الآثار إلى الخليفة الأموى مروان الثانى ، دون دليل قوى ، اللهم إلا أنها وجدت بمصر فى المكان الذى قتل فيه هذا الخليفة بعد ضياع ملكه . والحق أن مثل هذه النسبة كانت جديرة بأن تثير بين الاختصاصيين جدلا طويلا ، ولكنها مرت بسلام ، لأن جمال هذه التحفة وإبداع شكلها يجعلانها ملكية من كل الوجوه . وارتفاع هذا الإبريق ٤١ سنتيمترا وقطره ٢٨ ، وله قاعدة مستديرة ومنخفضة ودقيقة الشكل ، وفوقها بدن كروى تتصل به كتف مدرجة تنتهى برقبة اسطوانية ، جزؤها العلوى مخرم ، وباقيها مزخرف برسوم محفورة ، قوامها دوائر

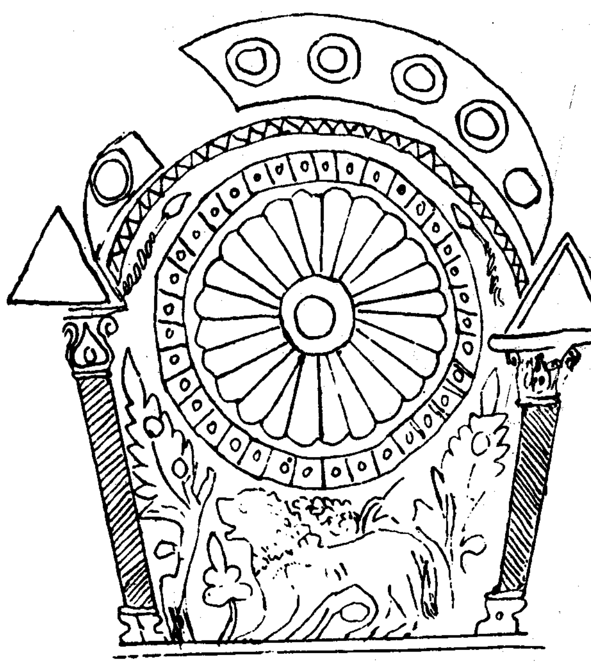


( شكل ٤١٥ ) رسم زخارف على بدن إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة مروان الثانى .

ووريدات صغيرة متماسة وفيه عصابة مستديرة ذات زخارف بارزة (شكل ٤١٥) وللإبريق مقبض يخرج من منتصف البدن ، ويرتفع موازيا الرقبة ثم يلتوى فى أعلاه ويتوج بحلية من رسوم ورق الأكانتس وهذا القبض مزين فى جانبيه بصفين من حليات تشبه الأحجار الثمينة ورسم فرع نباتى بينهما يذكر برسوم شجرة الحياة عند الإيرانيين وبالرسوم التى نراها على بعض الأعمدة والتيجان الساسانية فى طاق بستان . أما الصبور فقنية تخرج من بدن الإبريق تحت الكتف وتصب فى تمثال ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم ، لايقل جمالا فى ذاته عن أبدع التماثيل الصغيرة التى صنعها الفنانون الإيرانيون فى العصر الساسانى . والمعروف أن الديك كان له شأن عظيم فى الديانة الزرادشتية كمؤذن بانبلاج الضوء وطلوع الشمس ، واننا نجد رسمه على السكة الكيانية والساسانية وعلى المنسوجات والتحف المعدنية الساسانية ، كما نجده بعد ذلك فى زخارف الخزف العباسى والفاطمى .

على أن أبدع زخارف هذا الإبريق هى الرسوم المحفورة على بدنه وقوامها ستة عقود متصلة تحت كل منها عمودان وفوقه شبه هلال فيه دوائر صغيرة ( شكلى ٤١٥ و٤١٦ ) . وتحت العقود وريدات زخرفية تعلو رسوم طيور وحيوانات وأشجار ويبدو للدكتور زره أن بعض أجزاء الرسوم فى هذا الإبريق كان مطعما بالأحجار النفيسة أو المينا ، فالمثلثات التى تعلو أعمدة العقود والوريدات على جانبى المقبض وفى عصابة الرقبة ، كلها غائرة قليلا حتى ليرجح عنده أنها كانت مغطاة بمواد زجاجية أو أحجار نفيسة . ولكننا لا نوافقه على هذا

الرأى ، لأن مثل هـذا الترصيع كان نادراً فى الفن الساسانى ، بل إن ذيوعه اقترن فى القرنين الماضيين بانحطاط الذوق الفنى والميل إلى الألوان البراقة والنظر إلى القيمة المادية فى التحف والألطاف ، مما نراه واضحاً فى معظم التحف الإيرانية فى القرن الماضى .

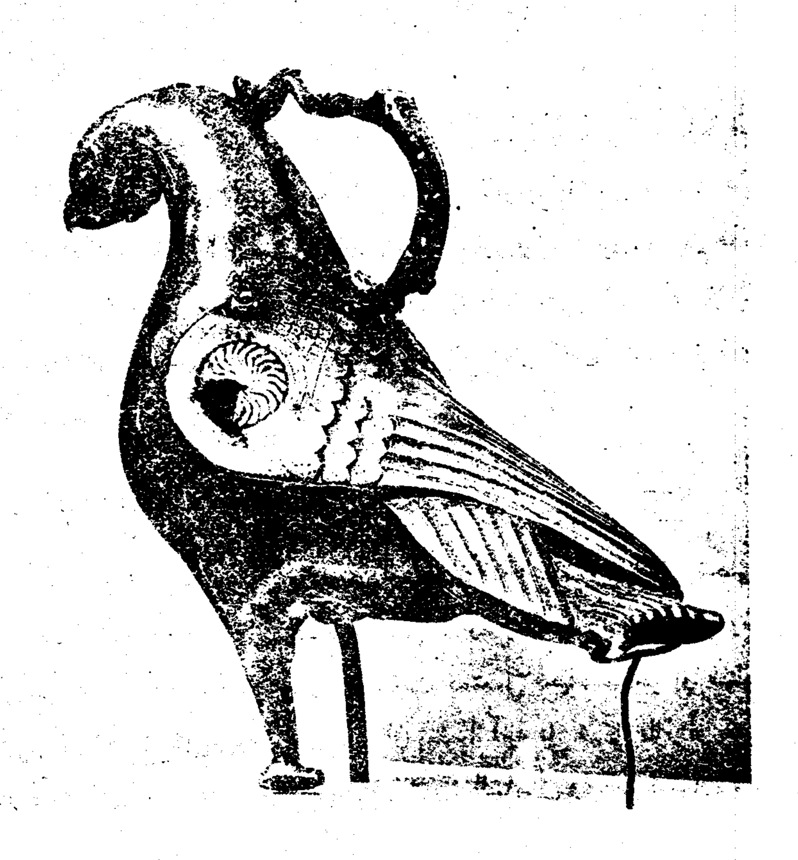


( شكل ٤١٦ ) رسم زخارف على بدن إبريق من البرونز المنسوب إلى الخليفة مروان الثانى .

وقد كشف هـذا الإبريق بجهة أبى صير الملق بالفيوم فى أنقاض مقـبرة من بداية العصر الإسلامى يقال إنها مدفن مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية . وفى بعض المتاحف ولا سيما متحف الارميتاج بمدينة لينينفراد والمتحف المتروبوليتان أباريق تشبه التحفة التى نحن بصددها الآن ، ولـكنها لا توازيها فى أناقة الشكل ودقة الزخارف وجمال الرسوم ، ممـا جعل علماء الآثار لايعترضون على ما ذهب اليه الدكتور زرّه Sarre من نسبة إبريق أبى صير إلى آخر خلفاء بنى أمية على الرغم من أنه لم يؤيد هذا الزعم بأى دليل يمكن الاطمئنان اليه .

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ساسانية الروح وإن نُسب أكثرها إلى بداية العصر الإسلامى . وهى مباخر أو آنية للماء على هيئة بطة أو حمامة أو ديك أو غزال أو حصان أو أسد ( شكل ٤١٧ ) ولعل أبدعها بطتان من مجموعة بوبرنسكى فى متحف الارميتاج ، إحداها من العصر الساسانى والأخرى من فجر الإسلام . وتمتاز الأولى بأنها ملساء ، بينما سطح الثانية مملوء بالخطوط والثنايا والأجزاء البارزة أو المنخفضة .

أما الأوانى الفضية التى ترجع إلى فجر الإسلام فمعظمها صحون عليها مناظر صيد ورسوم مألوفة فى العصر الساسانى وعلى بعضها أسماء أصحابها بالـكتابة البهلوية . ومنها صحن مشهور



( شكل ٤١٧ ) مبخرة من البرونز من القرن الثانى الهجرى ( ٨ م ) ومتأثرة بالطراز الساسانى وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

فى متحف الارميتاج عليها رسم الإلهة أناهيت تعزف على مزمار وهى جالسة فوق ظهر عقاب على مقربة من مجرى ماء ، وحول هذا الرسم إطار يتألف من زخرفة على شكل قلب[1]. وعلى هذا الصحن كتابة بهلوية تسجل أنه كان ملكا لأمير فى إقليم طبرستان بين عامى ١١٠ و١٢٠ هـ (٧٢٨ و٧٣٨ م) . وفضلا عن هذا فإن رسومه محرفة عن الطبيعة تحريفا كبيرا ، وبروزها مستو وليس فيها من الروعة والقوة ما نعرفه فى التحف التى ترجع إلى العصر الساسانى . ومن الموضوعات الزخرفية المألوفة على هذه الصحون التى تقلد الطراز الساسانى رسم الملك

(١) F. Sarre : Die Kunst des Alten Persien. Tafel 116

بهرام جور وخلفه حبيبته وهو يصيد حمار الوحش ، ورسم أمير جالس على عرشه وأمامه أسدان وحوله خادمان وسيدتان تعزفان على العود والزمار ، ومنها كذلك رسم الأمير يصيد السباع .

ومن الأوانى الفضية التى ترجع أيضا إلى فجر الإسلام أباريق قوام زخرفتها رسوم حيوانات وطيور ولا سيما بعض الحيوانات الخرافية كالسيمرغ الذى يجمع شكله بين الطائر والأسد والكلب . أما زخارف هذه الأباريق فبينها البارز وبينها المحفور . ومعظم هذه الأباريق لها بدن على شكل الكمثرى . وقد نرى أن الزخارف على بعض هذه الأباريق متأثرة بالأساليب الفنية الهلنستية مما يحمل على نسبتها إلى إقليم بكتريا الذى كانت تلتقى فيه التيارات الفنية المختلفة [1]

**التحف المعدنية الفاطمية**

حدثنا المقريزى وغيره من المؤرخين عن ازدهار صناعة التحف المدنية فى العصر الفاطمى وعما كانت تحتويه قصورهم من كنوز ونفائس . ومن التحف الفاطمية التى وصلت إلينا تماثيل من البرونز — معظمها صغير — كانت تستعمل أحيانا مباخر أو صنابير للآنية ولكن كثيرا منها كان للزينة فحسب . وكان بعضها آنية على شكل طائر أو حيوان يذكر بما كان معروفا فى إيران وما وراء النهر فى نهاية العصر الساسانى وفى فجر الإسلام ، وما عرف فى الغرب إبان العصور الوسطى باسم اكوامانيل [2] Aquamanil .

وأشهر التماثيل الفاطمية المعروفة عقاب البرونز الموجود الآن فوق إحدى أروقة الكامبوسانتو ( المقبرة أو الجبانة ) بمدينة بيزا فى إيطاليا . وارتفاعه مائة وخمسة سنتيمترات وطوله خمسة وثمانون (شكل ٤١٨) . ويزعمون أنه جلب من مصر إلى شبه الجزيرة الإيطالية على يد عمورى ملك بيت المقدس بين عامى ٥٥٩ و٥٦٩ هـ (١١٦٢ — ١١٧٣ م) ، كما يظنون أنه كان جزءا من فوارة مائية . وعنق هذا العقاب وجناحاه مغطاة بريش على شكل قشر السمك . وجسمه مغطى بزخارف محفورة فيه ، تشهد بميل الفنانين المسلمين إلى تغطية المساحات وهربهم من تركها بغير رسوم أو زخرفة ، كما تتجلى فيها الثروة الزخرفية وتنوع

---

(١) المرجع نفسه . اللوحات رقم ١٢٠ و ١٢٨ و ١٢٩ و ١٣٥ .

(٢) من اللاتينية aqua بمعنى ماء و manus بمعنى يد . وهى أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر وكان القسس يستعملونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده .



( شكل ١٨ ، ٤ ) عقاب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمى ومحفوظ فى الكامبو سانتو بمدينة پيزا .

الرسوم النباتية والهندسية والخطية فضلا عن رسوم الطيور والحيوانات ، حتى أن بدن هذا الطائر يبدو كأن عليه ثوبا من الزخارف قد حبك عليه حبكا بديعا . وهذا الطائر كغيره من الحيوانات والطيور المصنوعة من البرونز فى العصر الفاطمى لا يمثل الطبيعة الحية ، على الرغم من أن الفنان نجح فى إكسابه شكلا وهيئة فيهما قسط وافر من الحركة والحياة والخيلاء والثقة بالنفس ، فإن له جسم أسد ورأس نسرا وعقاب كما أن له جناحين . ونرى فوق أوراكه مساحات محجوزة على شكل الكمثرى ومحفور عليها رسم صقور وسباع تحبسها



( شكل ٤١٩ ) تمثال أسد من البرونز . من صناعة مصر فى العصر الفاطمى . ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

خطوط لولبية . والجامات التى تزين ظهر هذا الطائر تنتهى فى أطرافها بكتابة بالخط الكوفى ، لها بقية فى شريط آخر يدور حول الرقبة . وعبارات الكتابة فيها مدح وإطراء وأدعية لصاحب التحفة ، وليس فيها ذكر لتاريخ صنعها ولا للمكان الذى صنعت فيه . ومن هذه العبارات : « بركة كاملة ونعمة شاملة » .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة أمثلة أخرى من هذه التحف المعدنية . منها أسد ، ارتفاعه واحد وعشرون سنتيمترا وطوله عشرون وذنبه مجدول ينتهى على هيئة رأس حيوان ، وفمه مفتوح . وأكبر الظن أن هذا التمثال ( شكل ٤١٩ ) كان من أجزاء فسقية فى العصر

الفاطمى . وفى دار الآثار العربية أيضاً تمثال ظبى من البرونز تكسو بدنه رسوم نباتية . وارتفاعه ثلاثة عشر سنتيمتراً وطوله خمسة عشر (شكل ٤٢٠) وقد نسبه الأستاذ ڤييت Wiet إلى العراق فى القرن الثالث الهجرى[1] (٩ م) . ولكننا نرجح نسبته إلى مصر فى العصر الفاطمى ، لأنه أكثر اعتدالا فى النسب وأجمل مظهراً من التماثيل التى ترجع إلى فجر الإسلام فى إيران والعراق. وفى المتحف نفسه تمثال صغير لأرنب من العصر الفاطمى (شكل ٤٢١).

(شكل ٤٢٠) تمثال ظبى من البرونز من صناعة مصر فى العصر الفاطمى . ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وفى متاحف الغرب أمثلة أخرى من هذه التماثيل الفاطمية . ففى متحف اللوفر بباريس إناء من النوع الذى كان يعرف فى العصور الوسطى باسم «اكوامانيل» وهو على شكل طاووس فوق رأسه شوشة وله مقبض مجوّف ينتهى برأس نسر يعض عنق الطاووس ، ويسمح للماء ، على هذا النحو ، بالجرى من بطنه إلى فوهته ، وعلى صدر هذا الطائر كتابتان ، إحداهما لا تينية ونصها : « opus Solomonis erat » ومعناها « عمل سليمان » وقد كان المقصود بمثل هذه العبارة فى العصور الوسطى إطراء التحفة ، وإظهار الإعجاب بدقة الصنعة . وذلك لأن سيدنا سليمان كان مثالا للحكمة . وأما الكتابة الأخرى فعربية ونصها : « عمل عبد الملك



(شكل ٤٢١) تمثال أرنب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمى فى مصر . ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

(١) انظر « معرض الفن الإسلامى ، فبراير — مارس سنة ١٩٤٧ ، دار الآثار العربية » ، القطعة رقم ١٤٦ .



( شكل ٤٢٢ ) وعل من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمى وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين.

النصرانى» . وقد ذهب ميجون Migeon إلى أن النص على أن الصانع كان نصرانياً لا يمكن أن يحدث فى بلد اسلامى متعصب ، واستنبط من ذلك أن هذا الطاووس صنع فى صقلية ولكننا لا نظن أنه مصيب فى هذا الرأى . فقد كان الفاطميون مشهورين بالتسامح الدينى وكانوا يعضدون رجال الحكومة والفنانين من كل جنس ودين . ولم يكن الصانع المسيحى فى سائر ديار الإسلام بحاجة إلى إخفاء دينه . وعلى كل حال فإن الراجح عندنا أن هذه التحفة صنعت بمصر فى العصر الفاطمى وأن الكتابة اللاتينية أضيفت إليها تقديراً لها وإعجاباً بجمالها.

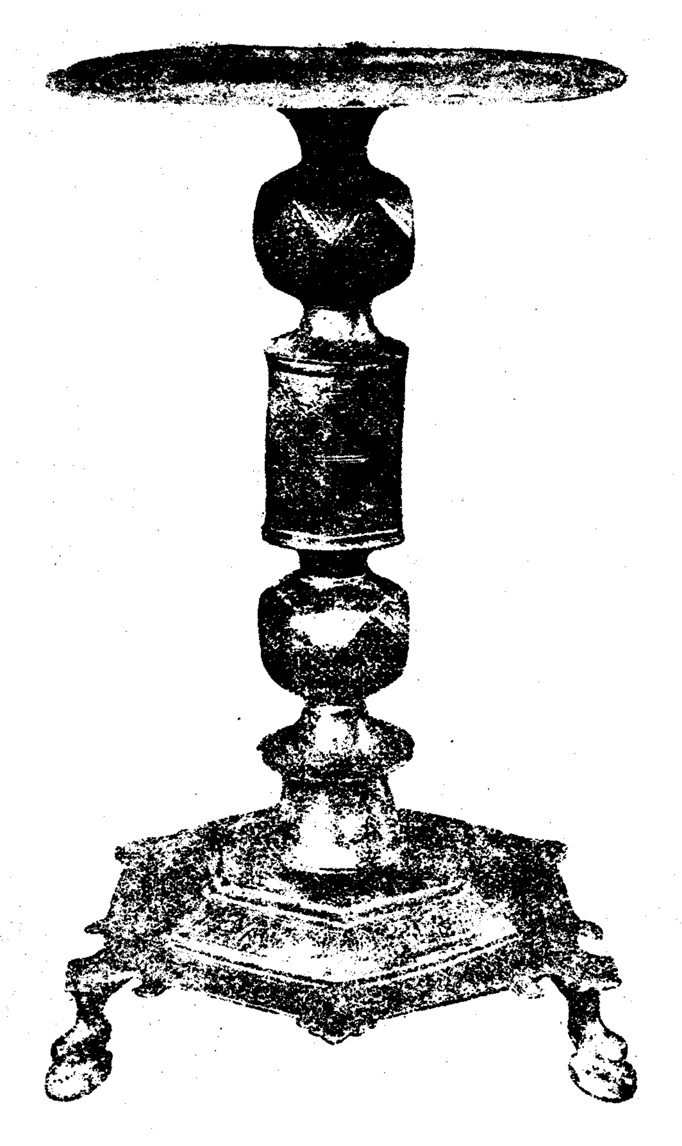
ومن أبدع التماثيل الفاطمية المعروفة أيل مجوّف من البرونز ( شكل ٨ ) محفوظ فى المتحف الباڤارى بمدينة ميونخ . ارتفاعه ستة وأربعون سنتيمتراً وطوله ثلاثون ومحفور على بدنه زخارف نباتية من سيقان ووريقات دقيقة ومتشابكة وعلى بطنه من الجهتين كتابة



( شكل ٤٢٣ ) تمثال من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمى وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

بالخط الكوفى . ومما يزيده روعة وجمالا قرن طويل وذنب قصير وفى رقبة هذا التمثال وبدنه ثقبان يحملان على القول بأنه كان ذا مقبض متصل برقبته ومؤخره .

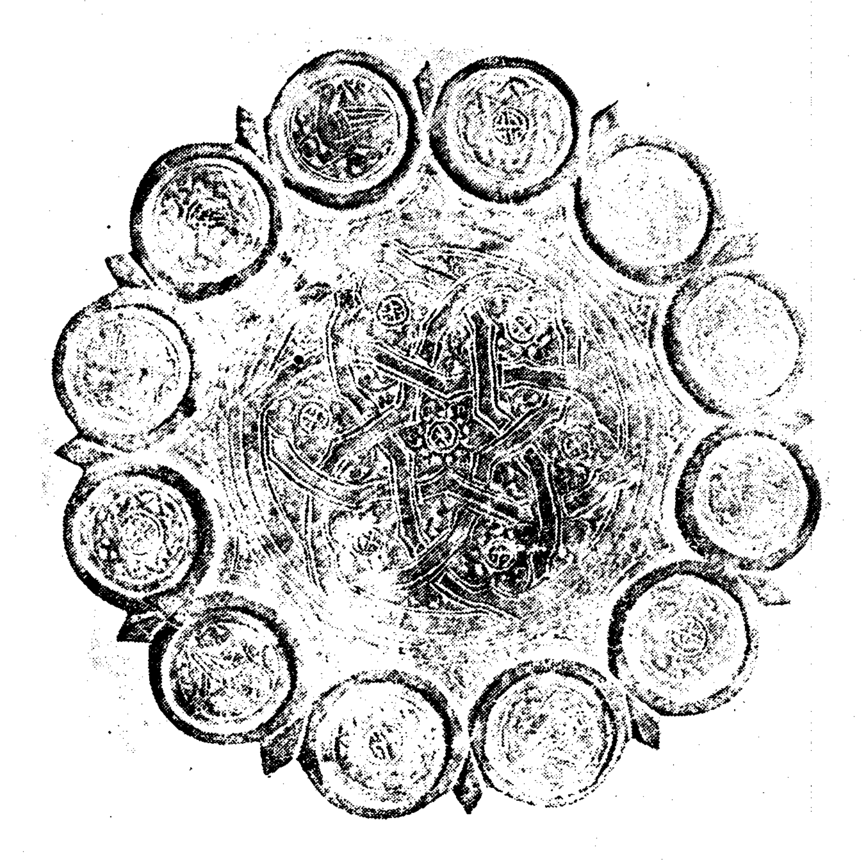
وكان فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين أسد مجوّف من البرونز يشبه الأسد المحفوظ فى دار الآثار العربية والذى تحدثنا عنه آنفاً . كما أن فيه تمثال حيوان آخر من البرونز قد يكون حصاناً أو وعلا ( شكل ٤٢٢ ) . وفيه تمثال ببغاء من البرونز ( شكل ٤٢٣ ) لعله



(شكل ٤٢٤) شمعدان من البرونز . من صناعة مصر فى القرن ٦ هـ (١٢ م)
ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

كان مبخرة أو إناء للماء وفى كل من متحف اللوفر والمتحف البريطانى مبخرة على هيئة ببغاء .

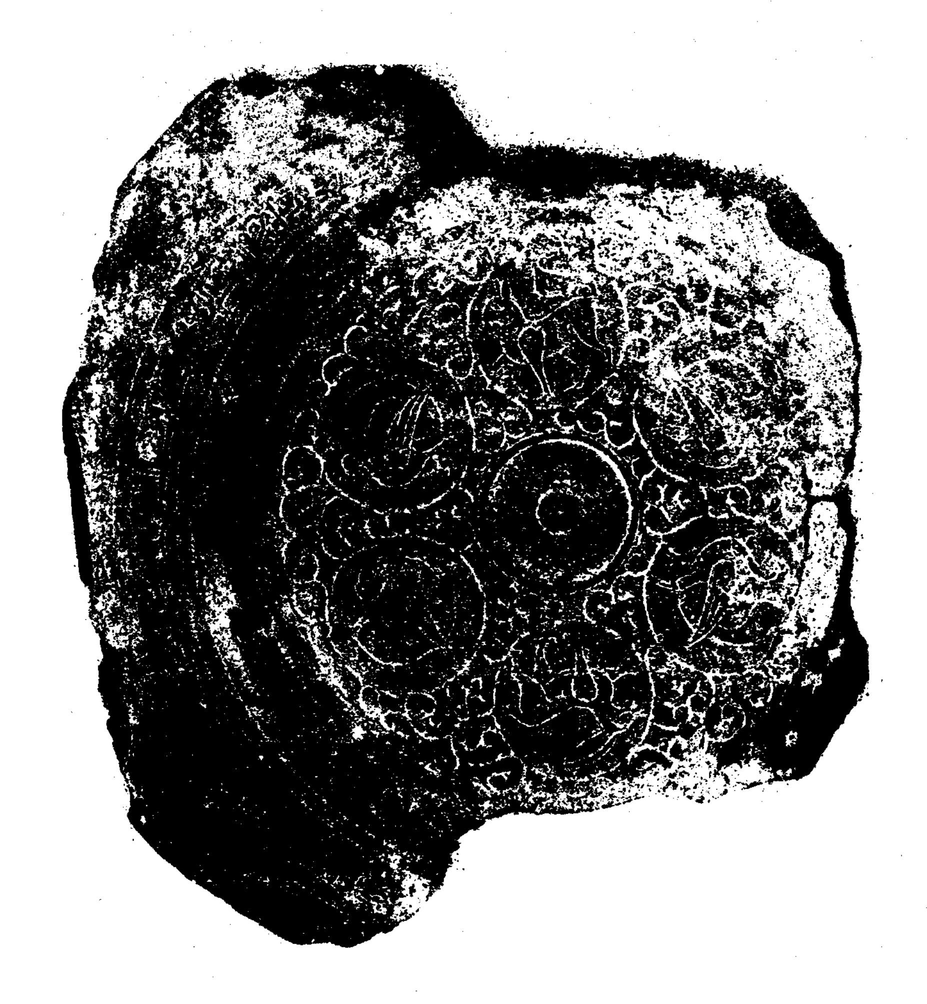
وفى سائر المتاحف والمجموعات الفنية تماثيل حيوانات أو طيور يمكن نسبتها إلى العصر الفاطمى . والظاهر أن الصليبيين نقلوا إلى أوربا نماذج من هـذه التماثيل فصنع الغربيون على مثالها الآنية المعروفة باسم اكوامانيل . وكانت تزود بثقب يدخل منه الماء وآخر يخرج منه



( شكل ٤٢٥ ) صينية من البرونز ، من صناعة مصر فى العصر الفاطمى ، وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

وكان أكثر استعمالها فى الكنائس ولكن استخدمها الأفراد فى بيوتهم أيضاً .

وينسب إلى العصر الفاطمى ضرب من التحف ، محفوظ منه ثلاثة نماذج فى دار الآثار العربية بالقاهرة . أكملها وأدقها صنعة واحد له ثلاثة أرجل فوقها قاعدة تزينها زخارف نباتية وكتابة بالخط الكوفى المورق تتضمن بعض عبارات الدعاء والتبريك . وللتحفة قرص علوى تفصله عن القاعدة رقبة ، جزؤها الأوسط مسدس الجوانب وفوقه وتحته كرة لها سطح مضلع ( شكل ٤٢٤ ) وفوق القرص العلوى كتابة كوفية نصها : « عمل بن المكى » ويذهب مؤرخو الفنون إلى أن هذه التحف كانت شماعد . والواقع أننا نعرف مثل هذه الشماعد فى إيران فى العصر الإسلامى كما نعرفها فى الفن القبطى . ولكن اتساع قرصها يجعل من المحتمل أنها كانت موائد صغيرة للزينة أو لتوضع فوقها أشياء صغيرة . على أن الراجح



( شكل ٤٠٢٦ ) جزء من قاع صحن أو صينية من البرونز . من صناعة مصر فى العصر الفاطمى .
وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

أنها كانت شماعد أو حوامل توضع فوقها المسارج .

ومن التحف المعدنية الفاطمية هاون كان فى القسم الإسلامى من متاحف برلين[1] ، عليه شريطان من كتابة بالخط الكوفى بينهما زخارف نباتية وطيور محفورة بدقة وإتقان . وتشبه هذه الزخارف النباتية مانعرفه من الرسوم على الخزف ذى النقوش المحفورة تحت الدهان فى نهاية العصر الفاطمى . والراجح أن هذا الهاون من صناعة القرن السادس الهجرى (١٢م).

وفى المتحف نفسه صينية من البرونز يتألف محيطها من دوائر صغيرة تفصلها أطراف

(١) E. Kühnel : Islamische Kleinkunst fig 104

مدببة مثل سن الرمح وفى بعض هذه الدوائر رسوم طيور وفى بعضها الآخر ، كما فى وسط الصينية ، رسوم هندسية متشابكة (٤٢٥) . وترجع هذه التحفة إلى مصر فى العصر الفاطمى . وفى هذا المتحف أيضاً جزء من صحن أو طاس عليه زخارف نباتية ورسوم طيور محفورة فى جامات ( شكل ٤٢٦ ) والراجح أنه من صناعة مصر فى العصر الفاطمى .

وفى المتحف القبطى بالقاهرة تحف معدنيـة صنعت فى العصر الإسلامى . ومنها صينية وصحون من النحاس عليها رسوم أسماك ونصوص قبطية كما نقش عليها اسم صاحبها وتاريخها ، وقد وجدت فى كنائس الفيوم وترجع إلى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ ) . ومنها قدران من النحاس ومباخر وقبة ترتكز على أربعة أعمدة ، على كل منها صليب مفرّغ وعلى دائرة القبة والصلبان نصوص قبطية باسم الصانع والتاريخ فى القرن العاشر الميلادى[١] .

وقد وصلت إلينا بعض تحف فاطمية مزينة بالمينا . والمعروف أن زخرفة المعـادن بالمينا تكون على طريقتين : الأولى طريقة تركيب المينا ذات الفصوص émail cloisonné وفيها تصب المينا فى حواجز رقيقة ذهبية تلصق على المعدن ، والثانية طريقة الحفر émail champlevé وفيها توضع المينا فى تجاويف حفرت خصيصاً لها على صحيفة من المعدن ثم تسوى التحفة فى النار ، فتثبت المينا . وهذه الطريقة الأخيرة خلفت الأولى فى القرن السابع الهجرى ( ١٣م ) لأنها تحتاج الى تعب ومهارة أقل وتوفر كثيراً من الجهود التى كان يبذلها الصناع فى تركيب المينا ذات الفصوص .

وقد جاء فى وصف الـكنوز التى كانت محفوظة فى خزائن الفاطميين ذكر كثير من التحف المزخرفة بالمينا المتعددة الألوان . ولـكن الواقع أن ما وصل إلينا منها قليل جـداً . ولعل أهم المعروف منها قرص صغير مستدير من الذهب عثر عليه فى أطلال الفسطاط ومحفوظ الآن فى دار الآثار العربية بالقاهرة . ووجه هذا القرص مقعّـر ومغطى بالمينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام ( شكل ٤٢٧ ) ، فى الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة باللون الأحمر على أرضيـة سنجابية . ونصها : « الله خير حفظاً » . وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء . والراجح أن هـذه التحفة ترجع إلى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) .

وهناك تحف أخرى صغيرة فى دار الآثار العربيـة عليها زخارف بالمينا ذات الفصوص « المنطقة بالذهب » كما يسمونها فى سجل الدار ، أى المصبوبة فى حواجز رقيقة من الذهب

---

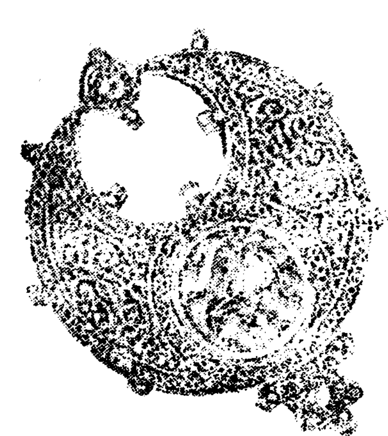
(١) دليل المتحف القبطى لمرقس سميكة باشا ج ١ ص ٩٠ — ٩٢ .

ومنهـا قطعة حلى من الفضـة المذهبة على شكل دائرة ، تنقصها من داخلها دائرة أخرى تمس المحيـط ، فتحمل التحفة شـبه الهلال . أما زخرفتها فمن رسوم بارزة على الوجهين ، نباتية وهندسـية وتبدو فيها الدقة والإتقان وفى أحد الوجهين دائرة صغيرة فيها ، بالمينا المتعددة الألوان ، رسم طائر فى منقاره فرع نباتى ( شكل ٤٢٨ ) .



( شكل ٤٢٧ ) قرص من الذهب المزخرف بالمينا من صناعة مصر فى العصر الفاطمى . ومحفـوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

وقد أطنب المقريزى عند كلامه عن خزائن الفاطميين فى ذكر ما كانوا يحتفظون به من الأوانى الذهبية والأحجار الـكريمة والحلى . ولـكن مما يؤسف له أن ما وصل إلينا من الحلى الإسلامية نادر . والراجح أن معظم ما نعرفه فى هذا الميدان لا يرجع إلى عصر قديم على الرغم من الزخارف الموجودة عليه والتى يمكن نسبتها إلى العصر العباسى أو الفاطمى أو المملوكى . ولعل السر فى ذلك أن الحـلى والمعادن النفيسـة كانت تصهر ويعاد سبكها عندما يتقادم بها العهد فضلا عن أن قيمتها المادية كانت تبعث على التصرف فيها .



( شكل ٤٢٨ ) حلية من الفضة المذهبة ، ترجع إلى العصر الفاطمى ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

ولا ريب فى أن الحلى فى العصر الإسلامى كانت متأثرة فى طراز زخارفها وأسلوب صناعتها بالنماذج الساسانية والبيزنطية . ولـكن الحق أن من العسير تحديد المـكان الذى صنعت فيه معظم الحلى الإسلامية أو تاريخ صناعتها تحديداً فيه قسط وافر من الثقة والاطمئنان .

وقد عثر فى الفسطاط على أسورة وخواتم وأقراط من الذهب أو الفضة . ويظن ، مما عليها من الزخارف النباتية الدقيقة ، أنها ترجع إلى العصر الفاطمى ؛ ولـكن الجزم بشىء فى هذا الصدد يقوم فى رأينا على حجج غير كافية . ومهما يكن من شىء فإن أكثر هذه الحلى محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة[١] . وفى متحف بناكى بأثينا[٢] . وفى متحف قصر

(١) انظر اللوحة رقم ٣٠ من « حفريات الفسطاط » لعلى بك بهجت وماسول . وانظر فى اللوحة رقم ٦٤ من كتابنا « كنوز الفاطميين » صور بعض الحلى الفاطمية فى مجموعة هرارى التى اشترتها دار الآثار العربية بالقاهرة

(٢) Benaki Museum, Athens. Guide pp. 147—149 (Room IV)

بارجلو Bargello بمدينة فلورنسة عقد من الذهب يظن أنه من العصر الفاطمى . كما أن فى كاتدرائية مدينة بايبه Bayeux بفرنسا علبة من العاج مستطيلة الشكل طولها اثنان وأربعون سنتيمتراً وعرضها سبعة وعشرون وغطاؤها مستوٍ ، وتقوم على أربع أرجل ، وفيها مفصلات وتصليبات وأركان وأشرطة من الفضة المذهبة ، محفور فيها زخارف من طيور وطواويس ، كل اثنين منها متواجهان . وعلى صفيحة القفل كتابة بالخط الكوفى نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم بركة كاملة و نعمة شاملة[١] » . والراجح أن هذه العلبة جلبت من الشرق فى القرن السادس أو السابع للهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) . والأدوات الفضية المذهبة والمركبة فيها تحملنا على القول بأن لها علاقة وثيقة بالفن الفاطمى . ومن المحتمل أنها من صناعة صقلية .

وفى كاتدرائية مدينة كوار Coire بسويسرا علبة تشبه العلبة السابقة ولكنها أصغر منها حجماً ، فضلا عن أن زخارف الأدوات الفضية المركبة فيها تتألف من فروع نباتية وحيوانات خرافية .

ومن التحف المعدنية الوثيقة الصلة بالطراز الفاطمى ثريا من النحاس محفوظة فى المسجد الجامع بالقيروان ، وفى أسفلها شريط من الكتابة بالخط الكوفى البسيط ونصها « عمل محمد بن على القيسى الصفار للمعزابى تميم[٢] » فهى إذن باسم الأمير المعز من بنى زيرى وقد حكم من سنة ٤٠٦ إلى سنة ٤٥٣ هـ (١٠١٥ — ١٠٦١ م) فى إفريقية ، التى ترك الفاطميون إدارة شؤونها لأسرته حين رحلوا إلى مصر . وكانت هذه الأسرة تدين بالطاعة للدولة الفاطمية إلى أن شقت عليها عصا الطاعة على يد المعز بن باديس هذا سنة ٣٤٣ هـ ( ١٠٥٤م) فبعث إليهم اليازورى ، وزير المستنصر الفاطمى ، ببنى هلال وبنى سليم ، فعاثوا فى أرضهم فساداً وانتقموا للدولة الفاطمية أشد انتقام .

## التحف المعدنية السلجوقية فى ايران

استولى السلاجقة على مقاليد الحكم فى إيران سنة ٤٢٩ هـ ( ١٠٣٧ م ) . وكان ذلك فاتحة نهضة جديدة فى صناعة التحف المعدنية تجلت فى الأساليب الفنية والموضوعات الزخرفية التى كانت تزين بها التحف المصنوعة من البرونز والفضة والذهب . وقد وجدت فى بلاد القوقاز وجنوبى الروسيا وآسيا الوسطى وشمالى إيران كميات وافرة من هذه التحف المعدنية ،

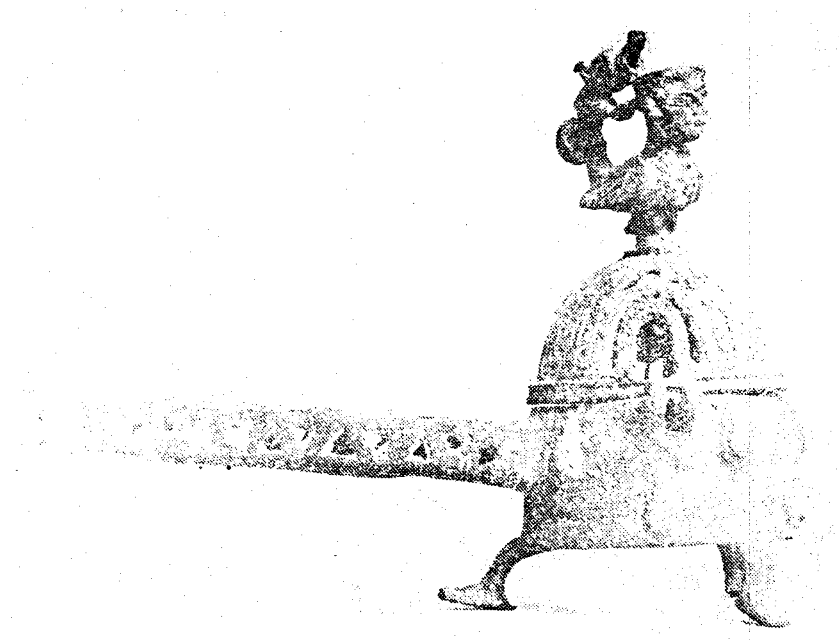
---

(١) Prisse d'Avennes : L'Art Arabe, III, pl. 157.

(٢) Répertoire, VII p 148



( شكل ٤٢٩ : ) مرايا من البرونز ترجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة ( ١١ — ١٣ م ) بمجموعة هرارى فى دار الآثار العربية بالقاهرة

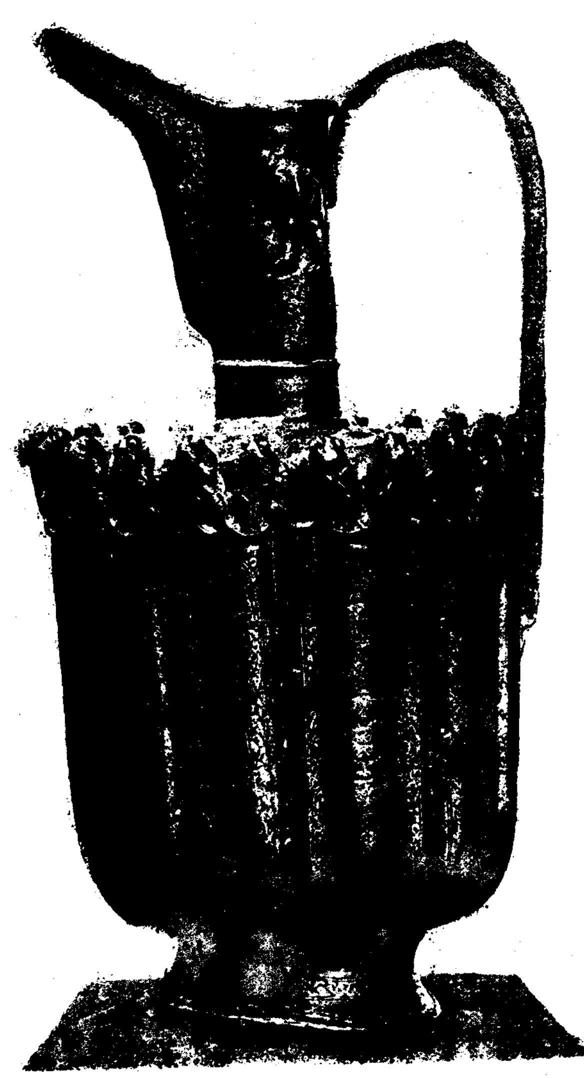


( شكل ٤٣٠ ) مبخرة من البرونز ، من صناعة إيران فى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة
( ١١ — ١٢ م ) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

معظمها محفوظ الآن فى متاحف الروسيا . وقوام الزخرفة فيها رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وجدائل ورسوم هندسية وكتابات كوفية . وقد تكون هذه الزخرفة محفورة أو بارزة أو مكفتة ، فضلا عن أن بعض هذه التحف كان مزخرفا بالمينا .

أما التحف البرونزية ذوات الزخارف البارزة والمحفورة فكانت تصنع فى إيران والعراق فيما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة ( ١١ — ١٣ م ) . ومنها مرايا من البرونز ، تشبه المرايا الصينية[١] ، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعا نباتيا يحف به من الجانبين رسم أبى الهول وحول هذه المجموعة شريط دائر من الكتابة الكوفية . وكان على بعض هذه المرايا رسوم آدمية أو حيوانية أخرى أو رسوم صيد أو رسوم منطقة البروج أو غير ذلك من الرسوم التى تبدو فيها مهارة الفنان فى إعداد الزخرفة لتلائم المساحة الدائرية (شكل ٤٢٩) .

(١) كانت المرايا فى العصور القديمة تصنع من المعدن المصقول اللامع ولا سيما من البرونز أو النحاس أو الفضة . والراجح أن المرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر المسيحى ، وإن يكن بعض الباحثين قد ذهبوا إلى أنها كانت تصنع بمدينة صيدا فى العصر الرومانى . وكان أكثر المرايا القديمة صغيرة ومستديرة أو بيضية الشكل ولها مقبض تمسك به فى اليد . وفى العصور الوسطى ظلت المعادن وحدها تستخدم فى صنع المرايا ، واندثرت صناعتها من الزجاج حتى أحيتها مدينة البندقية فى بداية القرن الثالث عشر الميلادى .



( شكل ٤٣١ ) إبريق من النحاس ذى الزخارف المحفورة والبارزة. من إيران فى القرن ٦ هـ (١٢م) وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

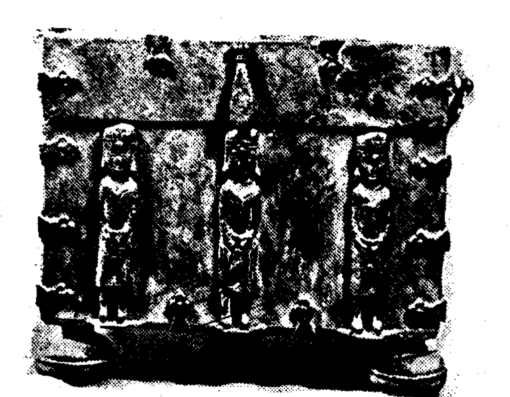
وكان جل هـذا المرايا من البرونز أو الصلب، وابعضها مقبض ، وللبعض الآخر حلقة تتصل بجزء بارز فى وسط السطح ذى الزخرفة .

ومن المرايا المؤرخة مرآة فى مجموعة هرارى التى آلت إلى دار الآثار العربية . وقطر هذه المرآة سبعة عشر سنتيمترا وهى مؤرخة من سنة ٥٤٨ هـ (١١٥٣م) وعليها كتابة بخط النسخ نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرآة المباركة فى طالع سعيد مبارك وهى إن شاء الله تنفع للوقة وللمطلقة وسائر الأوضاع والآلام تبرأ باذن الله تعالى وذلك فى شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا . عمل فى شهور الشمس ببرج الحمل سبع معادن[1] » .

وفى المجموعة نفسها مرآة أخرى مؤرخة من سنة ٦٧٥ هـ ( ١٢٨٦ م ) وعليها رسوم منطقة الأبراج ورسوم حيوانات متتابعة فضلا عن كتابات سحرية وكتابة أخرى تضم آيات

---

(١) G. Wiet : L'Epigraphie arabe de l'Exposition d'Art Persan, pl. 1



( شكل ٤٣٢ ) صندوق من البرونز ، من صناعة إيران فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . فى مجموعة ستورا Stora

قرآنية وتنتهى بعبارة « هذه الأسماء منقوشة فى طالع سعيد فى سنه خمس وسبعين وستمائة[١] » .

وصنع الفنانون الايرانيون فى العصر السلجوقى مباخر مختلفة الشكل ، بعضها ذو زخارف مخرمة ، وفى بعضها أشكال حيوانات صغيرة (شكل ٤٣٠). وكانت تماثيل هـذه الحيوانات الصغيرة توجد فضـلا عن ذلك فوق مظلات الأمراء وعلى مقابض الأوانى ( شكل ٤٣١) والمسارج . كما كانت هناك تماثيل آدمية صغيرة تزين بها جوانب العلب المعدنية على نحو ما نرى فى علبة محفوظة فى مجموعة ستورا Stora ( شكل ٤٣٢ ) ومؤرخة من سـنة ٥٩٣ هـ ( ١١٩٧م )[٢] .

ومن التحف السلجوقية البديعة عدد من الصوانى ، فى كل منها موضوع زخرفى يتوسط قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذوات مركز واحد ( شكل ٤٣٣ ) . ومنها هواون جليلة المنظر بديعة الزخارف ( شكل ٤٣٤ ) . ولم يكن استعمال الهاون فى سحق البهار فى البيوت فحسب بل كان رجال الطب يكثرون من استعماله فى سحق الأدوية .

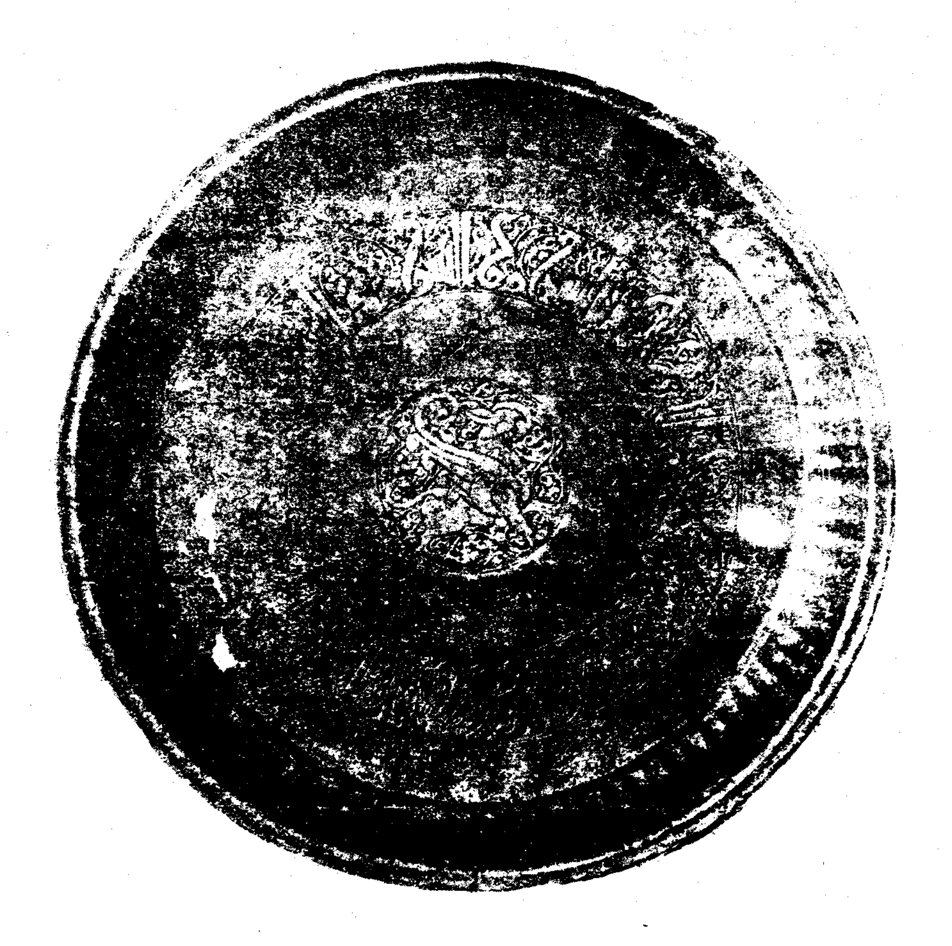
ومن التحف السلجوقية ذوات الزخارف المحفورة شماعد من النوع الذى عرفناه فى مصر قبل عصر المماليك ، ومعظم هذه الشماعد السلجوقية مزخرف بالخرم وعليه رسوم حيوانات وطيور ، فضلا عن كتابات بخط النسخ ( شكل ٤٣٥ ) . ونجد مثل هذه الرسوم على بعض الأوانى الأخرى محصورة بين شريط من الكتابة وشريط من الجدائل ( شكل ٤٣٥ )

ومن أبدع التحف المصنوعة من الفضة فى إيران صينية صنعت بأمر ملكة لتقديمها إلى السلطان ألب أرسلان السلجوقى ومحفوظة الآن فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston ومؤرخة من سنة ٤٥٤ هـ ( ١٠٦٦ ) ، وعليها كتابة نصها : « السلطان عضد

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٧ واللوحة رقم ١ .

(٢) G. Wiet : L'Exposition persane de 1931 p. 31



( شكل ٤٣٣ ) صينية من النحاس ، من صناعة إيران فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . فى متحف ڤـكتوريا وألبرت .

الدين . تقدمها للحضرة الأجل السلطان المعظم ألب أرسلان آدام الله ملكه أمرت به ملكة الزمان قبله أهل العصمة صنعة حسن القاشانى فى تسع وخمسين وأربعمائة » . أما زخارفها فمن رسوم الحيوان والفروع النباتية ( شكل ٤٣٧ ) .

وفى مجموعة هرارى فى دار الآثار العربية بالقاهرة عدد من التحف الفضية التى كشفت حديثا وتنسب إلى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . وفيها مباخر وعلب صغيرة وقنينات لماء الورد وما إلى ذلك مما يمتاز بزخارفه الدقيقة المؤلفة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن فروع نباتية جميلة ( شكل ٤٣٨ ) . وكان فى القسم الاسلامى من متاحف برلين إناء

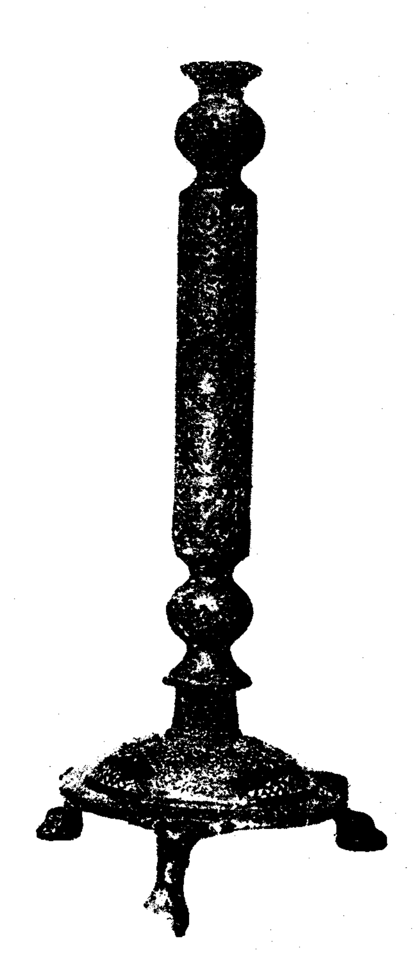


(شكل ٤٣٤) هاون من البرونز من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في متحف فكتوريا والبرت

عليه مثل هذه الزخارف فضلا عن شريط من الكتابة الكوفية المورقة ( شكل ٤٣٩ )

ومن الأساليب الفنية التى استعملها الفنانون فى التحف المدنية السلجوقية حفر الزخارف مع تغطية الأرضية بمادة سوداء ، على نحو ما نرى فى صندوق ارتفاعه نحو اثنى عشر سنتيمترا ومحفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٠ ) .

ولكن أهم الأساليب الفنية التى ازدهرت على يد صناع التحف المدنية فى عصر السلاجقة بإيران وبلاد الجزيرة هو تطبيق البرونز والنحاس الأصفر بالفضة والذهب والنحاس الأحمر . والتطبيق أو التكفيت طريقة فى الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح معدن ثم ملء الشقوق التى تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة .



( شكل ٤٣٥ ) شمعدان من البرونز من صناعة إيران فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) ومحفوظ فى معهد الفنون بمدينة ديترويت

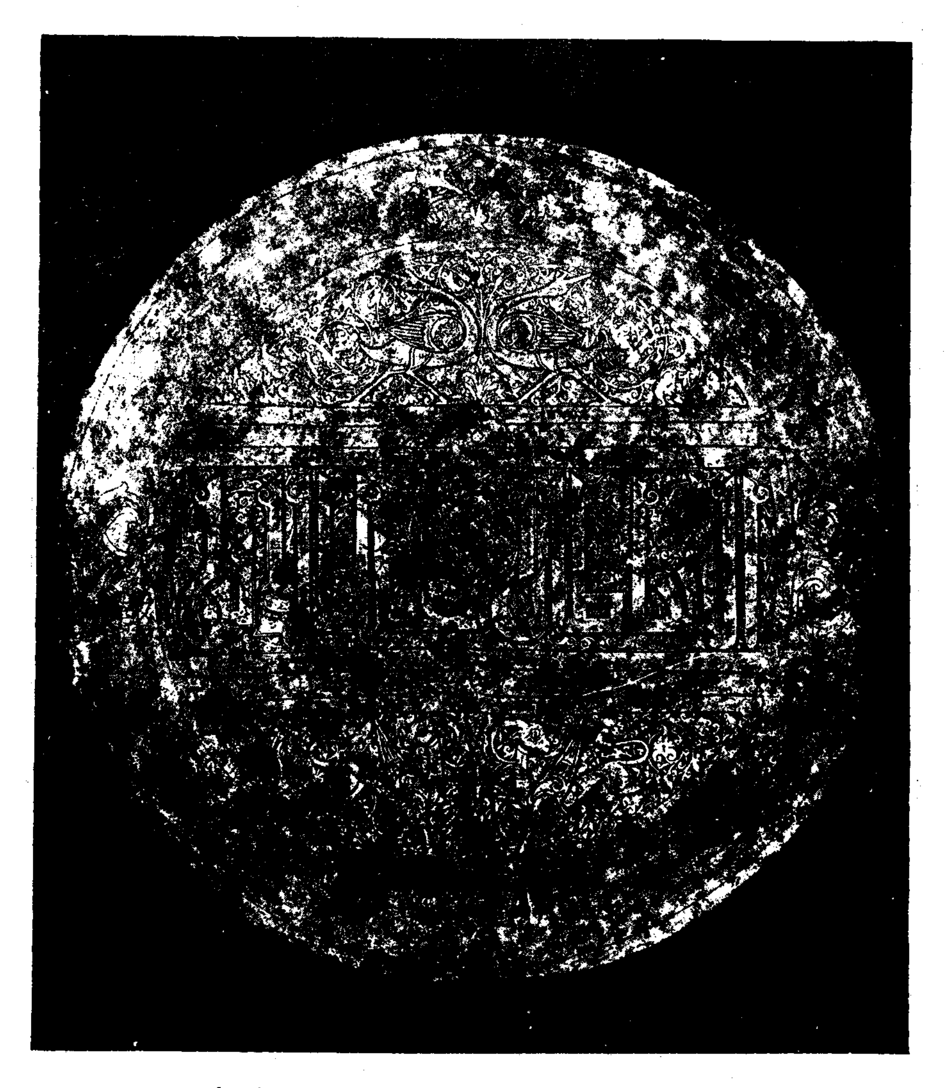
والراجح أن بداية صناعة التكفيت كان فى شرق إيران ، حيث ازدهرت المراكز الرئيسية فى صناعة التحف المدنية مثل هراة ونيسابور وسيستان ، وانتشر فن التكفيت من إيران إلى بلاد الجزيرة ، وإذا تذكرنا أن الصناع كانوا ينتقلون من بلد إلى آخر فى ديار الاسلام وأن إيران وبلاد الجزيرة كانتا فى معظم الأحيان فى يد حاكم واحد ، أدركنا صعوبة تمييز التحف المدنية المكفتة بالفضة والذهب فى إيران من التحف التى صنعت فى الموصل وعرفنا السبب فى أن معظم التحف المدنيــة المكفتة كانت تنسب إلى الموصل . ولكننا نستطيع الآن — بفضل بعض التحف الثابت نسبتها إلى إيران — أن نميز بين ما صنع فى إيران وما صنع فى بلاد الجزيرة .



( شكل ٤٣٦ ) إناء من البرونز ذو زخارف محفورة . من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) . فى متحف الأرميتاج

والملاحظ أن معظم التحف المعدنية التى كانت تصنع فى إيران فى القرن الخامس والسادس وبداية السابع بعد الهجرة ( ١١ — ١٣ م ) صنعت من البرونز وليس من النحاس الأصفر . أما التحف الإيرانية المتأخرة والتحف المصنوعة فى الموصل فقد كانت تصنع من النحاس الأصفر .

ومن أبدع الأمثلة المعروفة من التحف المعدنية المكفتة إناء من البرونز فى مجموعة بوبرنسكى Bobrinsky بمتحف الأرميتاج ( شكل ٤٤١ ) . وهو فضلا عن ذلك عظيم الشأن

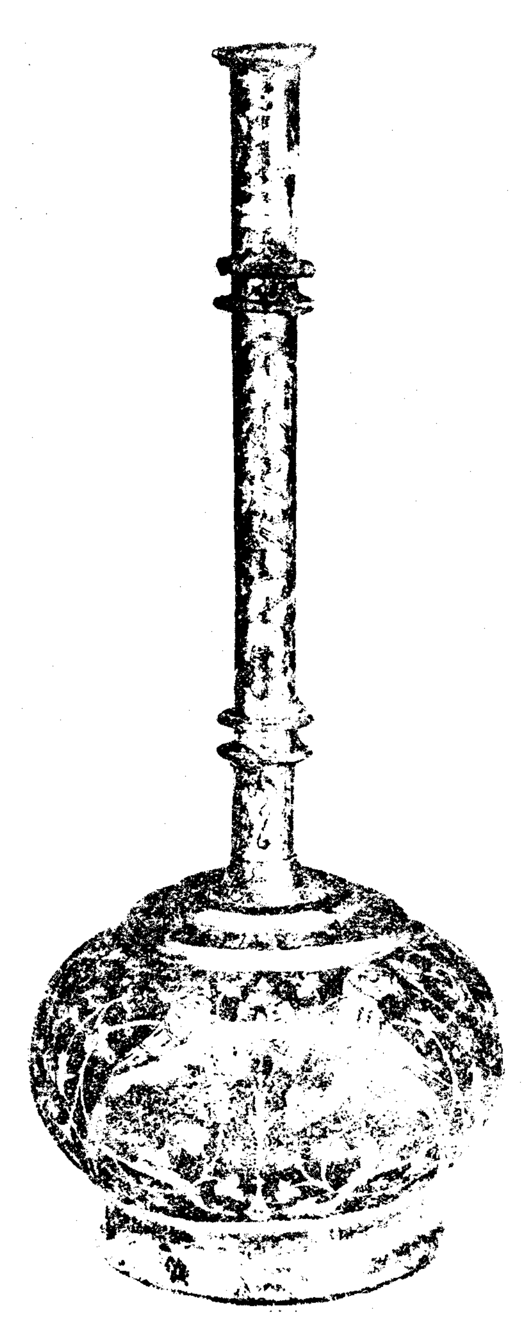


( شكل ٤٣٧ ) صينية من الفضة ذات زخارف محفورة ، عملت للسلطان ألب أرسلان سنة ٤٥٩ هـ ( ١٠٦٦ م ) ، فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن

لأن عليه مكان صناعته وتاريخه واسمى صانعه ، وذلك فى كتابة عربية نصها : « بتأريخ شهر المحرم سنة تسع وخمسين وخمس مائة فرمودن إين خدمت[1] عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدى ضرب محمد بن عبد الواحد عمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة لصاحبه خواجة أجل ركن الدين فخر التجار أمين المسلمين زين الحاج والحرمين رشيد الدين عزيزى

(١) « فرمودن إين خدمت » عبارة فارسية بمعنى « أمر بعمل هذا » .

ابن أبو الحسين الزنجانى دام عشره » وتتألف زخرفة هذه التحفة من خمسة أشرطة أفقية على اثنين منها رسوم محاربين ومناظر صيد وطرب ولعب ورقص[١]. ونلاحظ أن الكتابة على هذه التحفة إما بخط كوفى أو بخط النسخ وتنتهى هامات الحروف وسيقانها برؤوس أشخاص أوحيوانات أو بصور آدمية أوحيوانية كاملة . وهذه ظاهرة نراها فى الكتابات التى ترجع نسبتها إلى إقليم خراسان ولا نكاد نراها إلا على التحف المعدنية المصنوعة بايران فى العصر السلجوقى .



( شكل ٤٣٨ ) قنينة لماء الورد ، من الفضة ، من صناعة إيران فى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة ( ١١ — ١٢ م ) ، فى مجموعة هرارى بدار الآثار العربية

والحق أننا نستطيع ، بفضل هذا الإناء المؤرخ فى مجموعة بوبرنسكى ، أن ننسب إلى إيران عددا من التحف الفنية المكفتة مثله بالفضة والنحاس الأصفر والتى يظهر فى رسومها وكتابتها ما فى رسومه وكتاباته من ميزات فنية . ومن هذه التحف شمعدان من البرونز ذو زخارف محفورة ومكفت

(١) Bobrinsky: Collection inédite de bronzes persans, L'amour de l'Art, 1931, p. 442 fig 9.

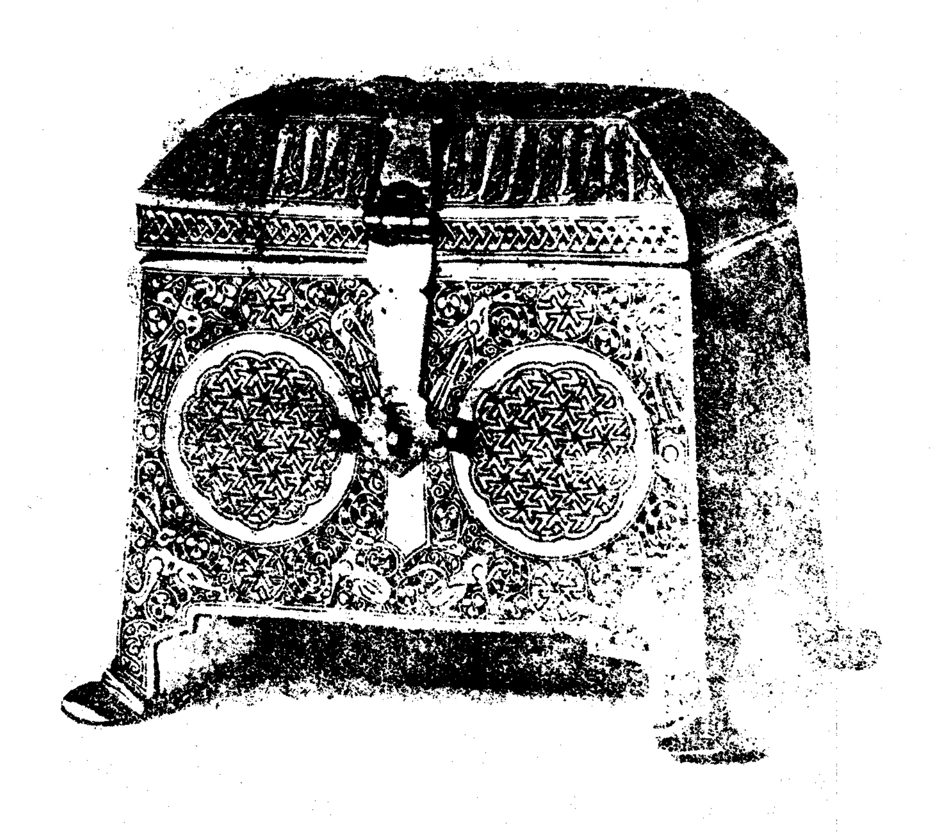
بالفضة وهو محفوظ فى متحف قصر جلستان بمدينة طهران . ويبلغ ارتفاعه ستة وعشرين سنتيمترا (شكل ٤٤٢) . ولهذا الشمعدان تسعة أضلاع فيها مناطق مزخرفة برسوم آدمية على أرضية نباتية . وفوق هـــذه المناطق وتحتها عصابة من كتابة بخط النسخ وتنتهى هامات الحروف فى الكتابة السفلية برسوم رؤوس آدمية . وترجع هذه التحفة إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) .



(شكل ٤٣٩) إناء من الفضة ، من صناعة إيران فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣م) وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

ومن تلك التحف شماعد وأباريق عليهـا رسوم بارزة لحيوانات وطيور ، على نحو ما نرى فى شمعدان مشهور فى مجموعة هرارى فى دار الآثار العربية بالقاهرة ( شكل ٤٤٣ ) . وهو من النحاس المكفت بالفضة فضلا عما به من زخارف محفورة . وارتفاعه أربعون سنتيمترا ، ويرجع إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) .

وفى المتحف البريطـانى قنينة بديعة من البرونز ذات زخارف محفورة ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر ، وعليها تمثالان صغيران ( شكل ٤٤٤ ) . وارتفاع هذه القنينة ثلاثة وثلاثون سنتيمترا وعليها كتابات دعائية بخط النسخ . والراجح أنها ترجع أيضاً إلى نهـاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) .



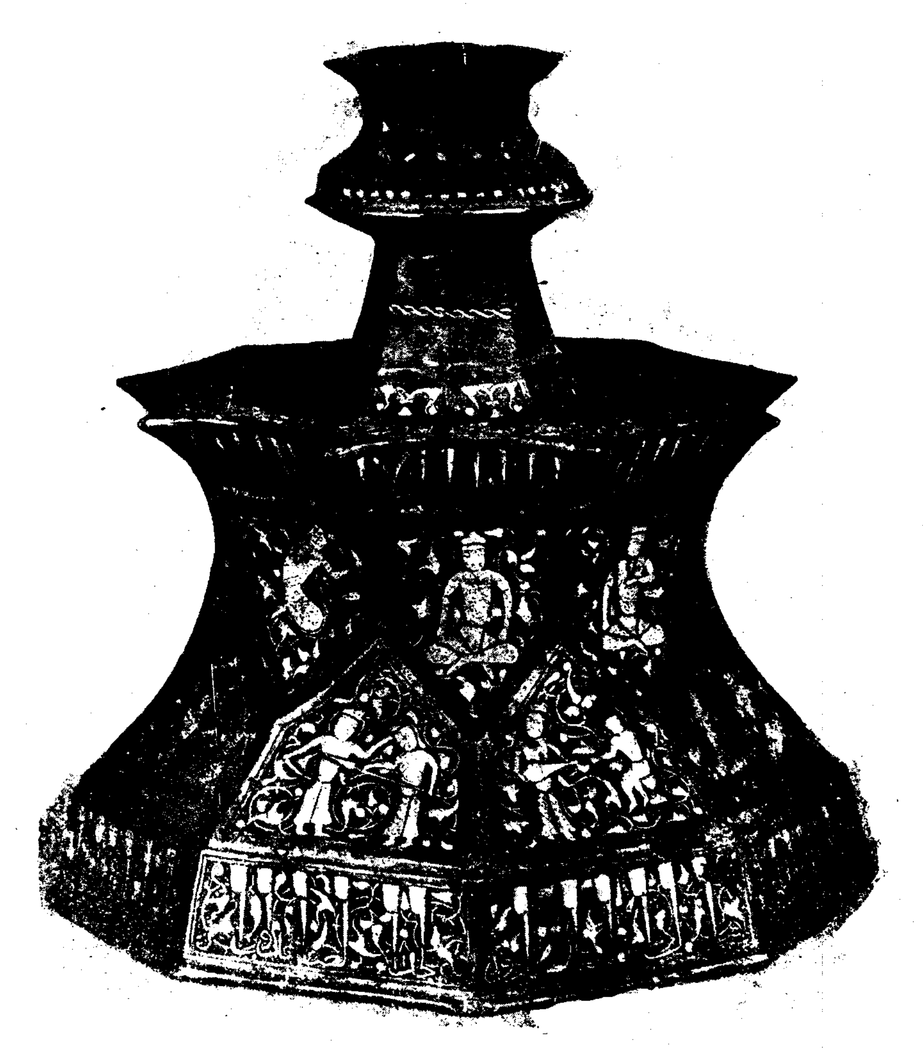
( شكل ٤٤٠ ) صندوق من البرونز ، من صناعة إيران فى القرن السابع الهجرى (١٣ م)

وقد كانت التحف تنسب عادة إلى شمالى إيران وارمينية ، ولكنها تشبه فى أساليبها الفنية إناء مجموعة بوبرنسكى المؤرخ من سنة ٥٥٩ هـ ( ١١٦٣ م ) والمصنوع فى هراة . فالراجح أنها صنعت مثله فى إقليم خراسان . ومما يؤيد ذلك إبريق من البرونز متعدد الأضلاع ومكفت بالفضة والنحاس الأحمر ومحفوظ فى متحف مدينة تفليس فى جمهورية جورجيا ، وهذه التحفة مؤرخة من سنة ٥٧٧ هـ ( ١١٨١ م ) وعلى أضلاعها كتابة فارسية وعلى عنقها كتابة عربية ، كما أن عليها اسم صانعها « محمود بن محمد الهروى » . وقد عرضت فى معرض الفن الإيرانى الذى أقيم فى متحف الارميتاج بمدينة لينينغراد سنة ١٩٣٥



( شكل ٤٤١ ) إناء من البرونز من صناعة هراة سنة ٥٥٩ هـ ( ١١٦٣م )
ومحفوظ فى متحف الأرميتاج

ونلاحظ بين زخارف الشمعدان المحفوظ فى مجموعة هرارى ( شكل ٤٤٣ ) وريدات تضم كل منها سبع دوائر صغيرة . وهى وريدات نراها على كثير من التحف المدنيـة السلجوقية

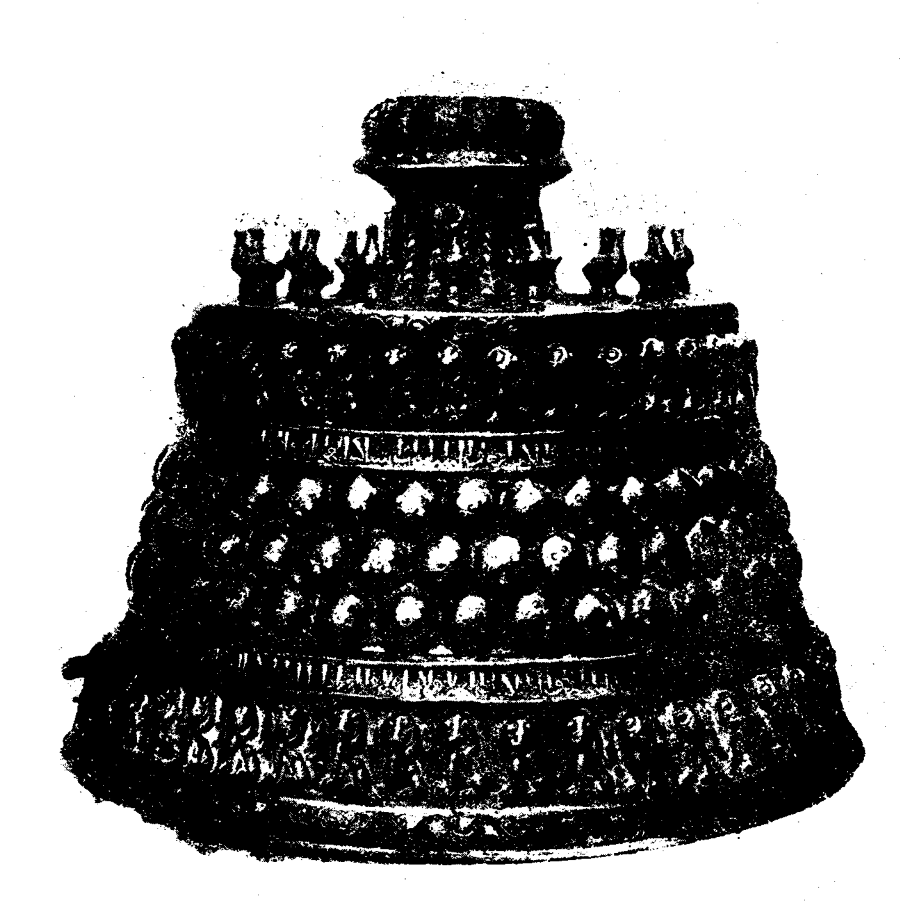


( شكل ٤٤٢ ) شمعدان من البرونز . من صناعة إيران فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) . فى متحف قصر جلستان بطهران

من خراسان تبدو واضحة على قاعدة القنينة المحفوظة فى المتحف البريطانى (شكل ٤٤٤) وعلى مقبض إناء مجموعة بوبرنسكى المؤرخ من سنة ٥٥٩ هـ ( ١١٦٣ م ) .

ومن التحف المعدنية المكفتة بالفضة والتى تنسب إلى إيران فى العصر السلجوقى أباريق لها فوهة على هيئة مسرجة . وأهم المعروف منها ثلاثة : واحد فى متحف اللوفر[١] ، مؤرخ

(١) G. Migeon : Manuel d'Art musulman, II p 41.

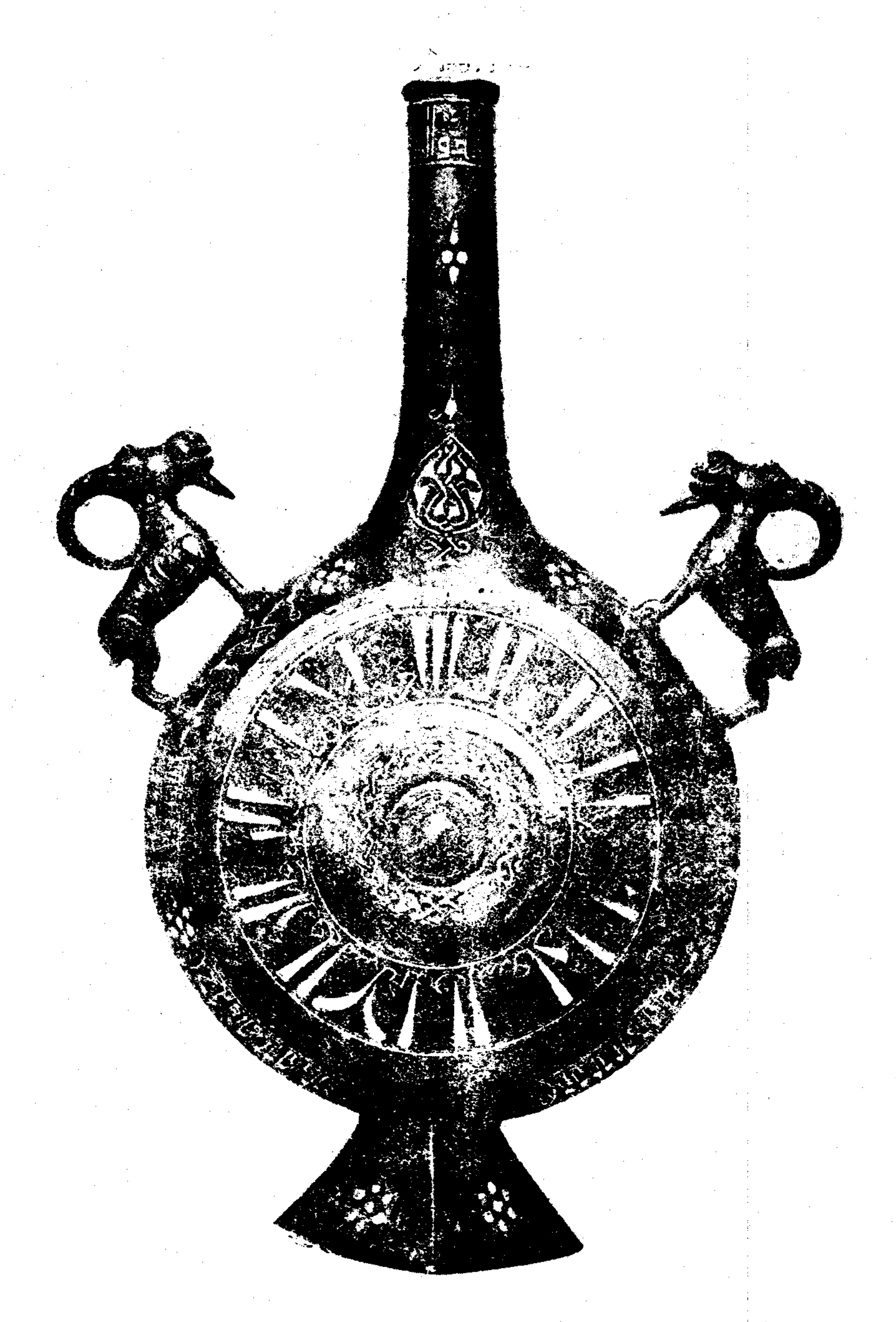


( بشكل ٤٤٣ ) شمعدان من النحاس ، من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣م ) .
فى مجموعة هرارى بدار الآثار العربية

**من سنة ٥٨٦ هـ (١١٩٠ م) وعليه اسم صاحبه عثمان بن سلمان النخجوانى والثانى فى مجموعة بيتل**(١) **Peytel** **وعليه اسم صاحبه المنسوب إلى اسفراين وهى بلد من أعمال خراسان. والثالث فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك**(٢) **وقد صنع لعلى بن عبدالرحمن بن طاهر الأديب**

(١) G. Wiet : L'Exposition persane de 1931 p. 32

(٢) M. Dimand : Handbook, fig 83



(شكل ٤٤٤) قنينة من البرونز ، من القرن السادس او السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) .
فى المتحف البريطانى

لساسانى . ويمتاز هذا الأبريق بأن له مقبضا على هيئة أسد رشيق ومحرف عن الطبيعة .

وفى متحف فرير بوشنجطن Freer Gallery محبرة من النحاس[١]، نستطيع بوساطة أساليبها الزخرفية أن ننسب بعض التحف المعدنية إلى إيران فى بداية القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، لأن هذه المحبرة صنعت سنة ٦٠٧ ﻫ ( ١٢١٠ م ) لمجد الملك المظفر الوزير الأعظم فى خراسان ، كما تشهد بذلك كتابة بخط النسخ على غطائها ، وهذا نصها : « الصدر الأجل الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المنصور مجد الملك شرف الدولة والدين شهاب الإسلام والمسلمين اختيار الملوك والسلاطين ضياء الملة بهاء الأمة قدوة الأكابر والأماثل عمدة المعالى سيد الوزراء ملك النواب ذو السمادات دستور إيران صدر ونظام خراسان المظفر بن الصدر الشهيد مجد الملك ضاعف الله قدره . عمل شاذى النقاش فى شهور سنة سبع وستمائة » والراجح أن هذه التحفة قد صنعت فى مرو . ومهما يكن من الأمر فأن رسومها الزخرفية وكتابتها التى تنتهى هامات حروفها برؤوس آدمية ورؤوس حيوانات ، كل ذلك من مميزات التحف المعدنية المصنوعة بإيران فى العصر السلجوقى .

## التحف المعدنية فى بلاد الجزيرة

كانت بلاد الجزيرة غنية بمناجم النحاس ، التى أمدتها وبلاد الشام بالخامات اللازمة لصناعة التحف من البرونز والنحاس الأصفر وكان أعظم مركز لازدهار هذه الصناعة فى عصر السلاجقة هو مدينة الموصل ، حتى كانت معظم التحف المكفتة تنسب إليها . والمعروف أن هذه المدينة كانت ، بين عامى ٥٢١ و ٦٦٠ ﻫ ( ١١٢٧ و ١٢٦٢ م ) ، فى يد الأتابكة من أسرة بنى زنكى الذين اشتهروا برعاية الفن وتعضيد الفنانين .

ولم تكن الأساليب الفنية فى تكفيت البرونز والنحاس ببلاد الجزيرة مختلفة كل الاختلاف عن الأساليب التى اتبعت فى إيران ، فالحق أنها تأثرت بها كل التأثر ، وإن تكن قد تقدمت عنها فى كثير من الأحيان ، وأصبح التكفيت هو السائد فى التحف المكفتة فى بلاد الجزيرة وقل شأن الزخارف المحفورة فأصبحت ثانوية بالنسبة إلى الرسوم المكفتة . ولا ريب فى أن ازدهار فن التكفيت فى الموصل خلال القرن السابع الهجرى (١٣ م) يحملنا على أن نتساءل إذا كان قد قام وقضى مراحله الأولى فى الموصل قبل القرن السابع ، أو هل كان ازدهاره فى القرن السابع نتيجة انتقاله إلى الموصل من مركز آخر من المراكز الفنية مثل إيران . وبالنظر إلى أننا لا نعرف تحفاً معدنية مكفتة فى بلاد الجزيرة من القرن السادس فإننا نرجح

---

E. Herzfeld : A Bronze Pen-case, Ars Islamica, III, p36,39. (١)



( شكل ٤٤٥ ) إبريق من النحاس ، من صناعة الموصل سنة ٦٢٩ هـ ( ١٢٣٢ م ) على يد شجاع ابن منعة الموصلى ، ومحفوظ فى المتحف البريطانى

أن صناعة التكفيت نقلت إليها من إيران . والواقع أن هراة خرجت من يد السلاجقة منذ سنة ٥٧١ هـ (١١٧٥ م ) وضمها غياث الدين بن سام إلى ملك الغوريين ، الذين كانوا بعيدين عن رعاية الفن . ومن المحتمل أن كثيراً من صناع التحف المعدنية فى هراة رحلوا إلى الموصل ليظفروا بتعضيد بنى زنكى .

ومن أهم الفروق فى التكفيت بين التحف المعدنية الإيرانية والعراقية أن الصناع فى بلاد

الجزيرة كانوا يكفتون بالفضة و لم يستعملوا النحاس الأحمر وأنهم كانوا يستعملون قليلا من الذهب في بعض الأحيان . ومن الفروق فى الزخرفة أن المناطق ذات الرسوم الآدمية تقوم فى كثير من التحف العراقية على أرضية من خطوط منكسرة ومتداخل بعضها فى بعض وتؤلف شكل صلبان معقوفة أو شكل حرف T مزدوج ( شكل ٤٤٥ ) ومع ذلك فإن هذه الخطوط توجد أيضاً فى بعض التحف المصنوعة للسلاطين الأيوبيين . ومن الرسوم التى نلاحظها على التحف الموصلية رسم الهلال بين ذراعى شخص جالس على نحو ما نرى على بعض قطع العملة التى ضربها بنو زنكي فى الموصل . ويبدو أن هذا الهلال كان من أشمرة هذه المدينة أو من أشمرة بعض أمراء بنى زنكى .

ومن التحف المدنية التى نرى عليها مثل هذا الرسم إبريق من النحاس محفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت وارتفاعه نحو أربعة وأربعين سنتيمترا ، وعليه زخارف جميلة محفورة ومكفتة بالفضة على أرضية مملوءة بمادة سوداء . وقوام هذه الزخارف صور آدمية وجدائل ورسوم طيور ( شكل ٤٤٦ ) .

ولعل أقدم التحف الموصلية التى وصلت إلينا صندوق فى متحف أثينا ، صنعه اسماعيل ابن ورد الموصلى سنة ٨١٧ هـ ( ١٢٢٠ م )(١) .

ومن أقدم الأمثلة التى نعرفها من التحف المدنية المصنوعة فى الموصل إبريق من النحاس مكفت بالفضة ومحفوظ الآن فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وعلى هذا الإبريق كتابة تسجل أنه صنع سنة ٦٢٣ هـ ( ١٢٢٦ م ) ، على يد أحمد الدقلى . وشكل هذا الإبريق من الأشكال التى انتقلت من الموصل وأقبل عليها الصناع فى الشام ومصر(٢) . وبدنه غنى بالزخارف الآدمية والهندسية ورسوم الصيد والطرب .

ومن أبدع التحف المدنية السلجوقية إبريق من النحاس المكفت بالفضة مؤرخ من سنة ٦٢٩ هـ ( ١٢٣٢ م ) وكان فى مجموعة بلاكاس Blacas ثم آل إلى المتحف البريطانى وعلى هذه التحفة كتابة نصها : « نقش شجاع بن منعة الموصلى فى شهر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع وعشرين وستمائة بالموصل » وزخارف هذا الإبريق تشهد بما بلغته مدرسة الموصل من الدقة والإتقان فى صناعة التكفيت ( شكل ٤٤٥ ) .

---

(١) E. Combe : Cinq cuivres musulmans datés de la Collection Benaki (Bull. Inst. Franç. d'Archéol. orient., XXX, 1930), p. 50.

(٢) M. Dimand : Handbook figs. 85, 86.



( شكل ٤٤٦ ) إبريق من النحاس . من صناعة الموصل فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) . فى متحف ڤكتوريا وألبرت

والظاهر أن مصانع مدينة الموصل ظلّت طوال القرن السابع الهجرى (١٣ م) تنتج أبدع آيات الفن فى صناعة التكفيت، وأن غزو المغول لم يقض على هذه الصناعة لأن الأتابكة بادروا بالخضوع لهم. ولكن هذا الغزو، مضافا إليه بعض الأسباب الأخرى، شجع كثيرا من صناع التحف المعدنية فى الموصل على الهجرة إلى بغداد ودمشق وحلب والقاهرة فضلا عن بعض المراكز الفنية فى إيران وآسيا الصغرى. وقد وصل إلينا عدد من التحف المعدنية يحمل من الكتابات التاريخية مايسجل أنه صنع على يد فنانين من الموصل استقروا فى مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التى ازدهرت فى مدينتهم الأولى والطريف أن معظم تلك التحف يحمل تاريخ صناعته أيضا. وهكذا نستطيع أن نصل إلى معرفة بعض أولئك الفنانين الذين قام على أكتافهم فن التكفيت، فضلا عن الفترة التى ظهر نشاطهم فيها.

ومن هذه التحف إبريق من النحاس فى مجموعة كيفوركيان مؤرخ من سنة ٦٢٤ هـ (١٢٢٧ م) وعليه كتابة باسم موظف كبير فى بلاط الملك العزيز الأيوبى سلطان حلب ونص هذه الكتابة النسخية[١]: «العز والإقبال لمولانا الأمير الأجل الكبير الزاهد العابد الورع أمير دوادار شهاب الدنيا والدين الملكى العزيزى، عمل قاسم بن على غلام إبراهيم الموصلى وذلك فى رمضان سنة أربع وعشرين وستمائة».

وفى مجموعة ستورا Stora إبريق من النحاس، على أسفل رقبته كتابة نصها: «احمد الذكى النقاش الموصلى فى سنة عشرين وستمائة والعز لصاحبه»[٢].

وفى المتحف البريطانى دائرة فلكية من النحاس المكفت بالفضة والذهب، عليها كتابة بخط النسخ، نصها: «صنعة محمد بن ختلخ الموصلى فى سنة ٦٣٩»[٣].

وفى متحف الفنون الزخرفية فى باريس شمعدان من النحاس عليه شريط من الكتابة بخط النسخ، ونصها: «عمل داوود ابن سلامه الموصلى فى سنة ستة وأربعين وستمائة»[٤] ويمتاز هذا الشمعدان بالموضوعات الزخرفية المسيحية التى تزينه، كمنظر ميلاد المسيح والمعمودية والختان والعشاء السرى. وقد كانت هذه الموضوعات المسيحية مألوفة فى التحف المعدنية

(١) E. Kühnel : Zwei Mosulbronzen p. 13. Répertoire p. 252

(٢) G. Wiet : Cuivres, p 170

(٣) Lane-Poole : Saladin p. 44

(٤) Migeon : Manuel II, fig 239.

المصنوعة فى الشام . وقد يكون ذلك لأنها صنعت لمسيحيين أو قد يكون للتسامح الديني أثر كبير فى وجود مثلها على تحف مصنوعة للمسلمين أنفسهم .

وفى متحف الفنون الزخرفية أيضاً طشت من النحاس عليه امضاء داوود بن سلامه الموصلى ، وقد صنع سنة ٦٥٠ ﻫ ( ١٢٠٢ م ) برسم الأمير بدر الدين بيسرى الخزندار الجمالى المحمدى[١] .

ومن التحف المعدنية المشهورة عدد من التحف النحاسية باسم السلطان بدر الدين لؤلؤ أتابك سوريا وبلاد الجزيرة بين عامى ٦٣١ و٦٥٧ ﻫ (١٢٣٣ و١٢٥٩ م) . وأهم هذه التحف صينية فى متحف ميونخ[٢] ، قطرها الخارجى اثنان وستون سنتيمتراً . وقوام زخرفتها المكفتة بالفضة أشرطة دائرية حول دائرة وسطى تضم رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية . وفى الشريط الأول حول الدائرة الوسطى إثنتا عشرة منطقة تضم رسوم صيادين وفرسان وأربعة رسوم أخرى ترمز للشمس والقمر والمشترى والزهرة . وفى الأشرطة الأخرى كتابات ورسوم طرب وصيد وحيوانات . وعلى هذه التحفة كتابة طريفة بخط النسخ ، نصها : « عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد المرابط المؤيد الظافر المنصور بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلاطين محيي العدل فى العالمين سلطان الإسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامى ثغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهدين أبو اليتامى والمساكين نخر العباد ماحى البغى والعناد فلك المعالى قسيم الدولة ناصر الملة جلال الأمة صفوة الخلافة المعظمة بهلوان جهان خسرو إيران الب غازى اينانج قتلغ بك أجل ملوك الشرق والغرب أبو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين وعلى هذه التحفة كتابة أخرى تسجل أنها صنعت للأميرة خوانراه ، وعليها كذلك اسمان ، هما محمد بن عبسون والحسن بن عبسون ، ولعلهما صانعان اشتركا فى تكفيتها .

وفى المتحف البريطانى صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة[٣] ، عليه رسوم سمك وصور أشخاص جالسين أو حول رؤوسهم هالة وفى أيديهم كؤوس ، فضلا عن كتابة باسم الأمير بدر الدين لؤلؤ . وفى متحف فكتوريا والبرت صينية أخرى باسم هذا الأمير[٤]

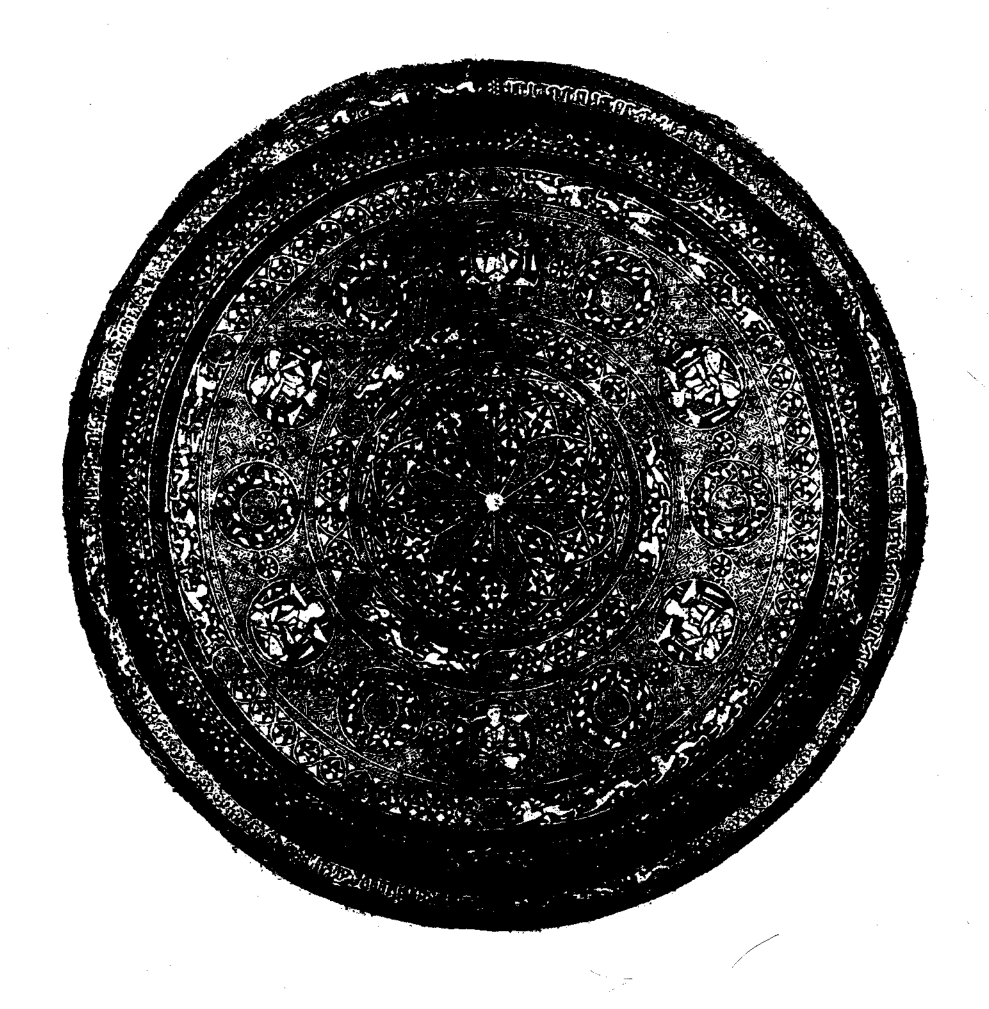
---

(١) Répertoire XI p. 230

(٢) Glück und Diez : Die Kunst des Islam p. 453

(٣) Migeon : Manuel II fig 237

(٤) Répertoire XII, p. 38

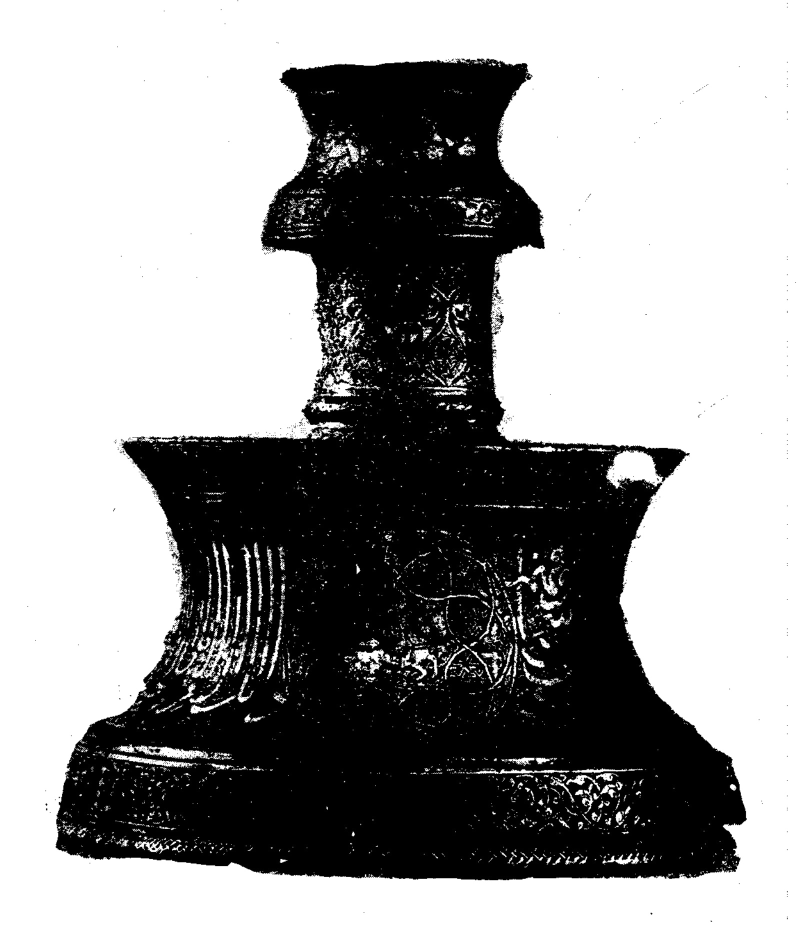


( شكل ٤٤٧ ) صينية من النحاس ، من صناعة إيران فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .
فى قصر جلستان بطهران

كما أن فى متحف أكاديمية العلوم بالأوكرين صينية باسمه أيضاً (١) .

وفى متحف فلورنسة إناء من النحاس المكفت بالفضة(٢) ، ارتفاعه اثنان وعشرون سنتيمتراً ، وقوام زخرفته رسوم آدمية ورسوم صيد وطرب ، فضلا عن كتابة نصها : « عمل على بن حمود النقاش الموصلى فى سنة سبعة وخمسى وستمائة . . . »

(١) المرجع السابق .
(٢) Wiet : L'Exposition persane de 1931 pl. VI.



( شكل ٤٤٨ ) شمعدان من النحاس ، من القرن السابع الهجرى ( ١٣م ) .
وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

ومن التحف المعدنية النفيسة التى يمكن نسبتها إلى مدرسة الموصل صينية من النحاس المكفت بالفضة والذهب محفوظة فى متحف قصر جلستان بمدينة طهران ( شكل ٤٤٧ ) وقوام زخرفتها رسوم أشخاص جالسين فى مناطق دائرية ، فضلا عن رسوم حيوانات وطيور ورسوم هندسية أخرى .

وكان فى القسم الإسلامى من متاحف برلين شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب قوام زخرفته رسوم فرسان ورسوم طيور ( شكل ٤٤٨ ) . والراجح أن هـذه التحفة من



( شكل ٤٤٩ ) إناء كبير من النحاس المكفت بالفضة من صناعة الموصل فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ومحفوظ فى متحف اللوفر

صناعة الموصل فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ، وإن نكن تنسب فى بعض الأحيان إلى إيران .

ومن التحف المعدنية المشهورة إناء كبير من النحاس محفوظ فى متحف اللوفر ، ويعرف باسم « معمدانة سان لوى » Baptistère de Saint Louis ، لما يقال من أن أولياء العهد فى فرنسا كانوا يعمدون فيه منذ لويس التاسع ( ١٢١٥ — ١٢٧٠ م ) . وقوام الزخرفة فى هذه التحفة شريطان بهما صور حيوانات متتابعة ( شكل ٤٤٩ ) . وعليها إمضاء صانعها « محمد بن الزين » . والأسلوب الفنى فى هذه التحفة يشهد بأنها من مدرسة الموصل . ولكن من العسير تحديد الإقليم الذى صنعت فيه . وهى ترجع ، على كل حال إلى النصف الثانى من القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . والراجح أنها من صناعة الشام .

وقد عرف السلاجقة زخرفة التحف المعدنية بالمينا . ولعل أبدع التحف الإسلامية المزينة بالمينا صحن من النحاس الأحمر محفوظ فى متحف فرديناند بمدينة اينزبروك Innsbruck وهو من العراق فى النصف الأول من القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . وقطره ثلاثة وعشرون سنتيمتراً . وقوام زخرفته من الداخل والخارج رسوم آدمية بالمينا ذات الفصوص émail cloisonné . وهى بالألوان المختلفة من أحمر وأزرق وأخضر وأصفر وأبيض . وتتألف الرسوم فى سطحه الداخلى ( شكل ٤٥٠ ) من دائرة وسطى فيها رسم يمثل صعود الاسكندر إلى السماء وحولها ست دوائر أخرى تضم رسوم نسر وعقاب وأسد وراقصة ، ونخلة ، وفى



( شكل ٤٥٠ ) صحن كبير من النحاس المزخرف بالمينا ، من صناعة العراق فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ومحفوظ فى متحف أنزبروك

السطح الخارجى دوائر أخرى فيها رسوم آدمية وحيوانات وطيور ونخيل . وعلى هذه التحفة كتابة نسخية باسم ركن الدولة داوود من سلاطين بنى أرتق ، وكان يحكم كيفا وآمد بين عامى ٥٠٨ و ٥٤٣ هـ (١١٠٨ – ١١٤٨ م)[١] . ويبدو فى صناعة هذه التحفة وفى رسومها التأثر بفن الزخرفة بالمينا ذات الفصوص عند البيزنطيين .

## التحف المعدنية الأيوبية فى مصر والشام

عرفنا أن كثيراً من صناع التحف المعدنية هاجر من الموصل إلى مصر والشام فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . وقد اشتغل هؤلاء الفنانين للأمراء الأيوبيين فى دمشق وحلب

(١) Répertoire VIII, p. 236

والقاهرة . وطبيعى أنهم نقلوا الأساليب الفنية التى ألفوها فى بلاد الجزيرة . ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ولا نكاد نستطيع تمييزها من سائر التحف المصنوعة فى بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تاريخية تسجل مكان صنعها .

ومن التحف المدنية الأيوبية إبريق من النحاس المكفت بالفضة محفوظ فى متحف اللوفر[١] ، قوام زخرفته أشرطة فيها رسوم حيوانات وأخرى فيها رسوم نباتية ، فضلا عن شريطين عليهما كتابة ، نصها : « عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد صلاح الدنيا والدين أبى المظفر يوسف بن الملك العزيز بن غازى . نقش حسين بن محمد الموصلى بدمشق المحروسة سنة سبع وخمسين وستمائة » .

وفى متحف اللوفر إناء من النحاس المكفت بالفضة يعرف باسم إناء باربرينى vase Barberini نسبة إلى المجموعة الفنية التى كان فيها قبل أن يصل إلى هذا المتحف . وقوام زخرفته رسوم آدمية ورسوم حيوانات وصور منطقة البروج فضلا عن الرسوم النباتية[٢] . وعلى هذا الإناء كتابة باسم السلطان الملك الناصر يوسف أيضاً ، فالراجح أنه من صناعة الشام فى منتصف القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .

وقد أشرنا فى الصفحات السابقة إلى كثرة الموضوعات المسيحية فى رسوم التحف المدنية المصنوعة فى الشام خلال القرن السابع الهجرى . وذكرنا أن ذلك قد يرجع إلى التسامح المعروف عن الأيوبيين فى الشام وإلى أن بعض هذه التحف كان يصنع للمسيحيين أنفسهم . ومن أبدع الأمثلة المعروفة من هذه التحف إناء كبير من البرونز فى مجموعة دوق دارنبرج duc d' Arenberg ، يرجح أنه من صناعة الشام فى نهاية النصف الأول من القرن السابع الهجرى . وقوام الزخرفة فى هذا الإناء المكفت بالفضة رسوم حيوانات ورسوم أشخاص ذوى هالات حول رؤوسهم ومناطق تضم مناظر دينية مسيحية كرسم البشارة والمسيح والعذراء والعشاء الأخير ، فضلا عن رسوم صيد ولعب بالصوالجة[٣] ، وعلى هذه التحفة كتابة باسم الصالح أيوب سلطان مصر والشام[٤] .

---

(١) Ernst Cohn-Wiener : Das Kunstgewerbe des Ostens p. 118. Migeon : Orient musulman, Armes, pl. 31

(٢) Migeon : Manuel II fig 241

(٣) Meisterwerke Muhammedanischer Kunst II pl. 147; Glück und Diez : Die Kunst des Islam p. 438.

(٤) Répertoire XI, p. 199

وفى متحف فرير Freer Gallery بوشنجطن إناء من البرونز المكفت بالفضة عليه رسوم مسيحية تمثل مناظر من حياة السيد المسيح عليه السلام ورسوم قديسين ومحاربين صليبيين[١] فضلا عن سائر الزخارف النباتية والهندسية فى المألوفة فى التحف المعدنية التى أخرجتها مدرسة الموصل فى القرن السابع الهجرى (١٣ م).

## التحف المعدنية المملوكية فى مصر والشام

كان الإقبال على صناعة التحف المعدنية عظيما جداً فى عصر المماليك. وقد وصلت إلينا من هذا العصر أبواب وشماعيد وتنانير وكراسى وصناديق ومقلمات وآنيـة وغير ذلك ممـا استعملت فيه مختلف الأساليب الفنية فى صناعة المعادن، من حفر وتكفيت وتصفيح وتخريم.

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة باب خشبى من مصراعين مصفحين بالنحاس (شكل ٤٥١) وعليه زخارف نحاسية مخرّمة ومرتبة فى تماثل وتقابل. وارتفاع هذا الباب ثلاثمائة وسبعون سنتيمترا وعرضه مائتان وعشرة سنتيمترات. وتبدو زخارفه النحاسية المخرمة كأنها رسوم نباتية كثيرة التعاريج، ولكنا — إذا دققنا النظر فيها — رأيناها تؤلف صـور حيوانات وطيور مختلفة. وفوق المنطقة الوسطى وتحتها شريطان من الكتابة بخط النسخ المملوكى، ونصها: «أمر بإنشاء هذا الباب المبارك السعيد الجناب العالى شمس الدين سنقر الطويل المنصورى لا زال السعد له خادماً ........ ين وستمائة». وقد عثر على هـذه التحفة فى جامع السلطان برسباى، الذى شيد فى الخانقاه شمـالى القاهرة سـنة ٨٤٠ هـ (١٤٣٦ م) أى بعد صنع هذا الباب بنحو قرن ونصف. ولسنا نؤيد ما ذهب إليه هرتس بك من أن وجود صور الحيوانات فى نقوش هذا الباب يحمل على الظن بأنه من صنع أجنبى عن مصر أو أنه وارد من خارج البلاد[٢]. فالواقع أن وجود صور الحيوان والطير بل وجود الصور الآدمية نفسها على التحف الإسلامية المصنوعة فى مصر أمر غير مستغرب فى شىء. وفضلا عن ذلك فإننا نعرف تحفاً أخرى من العصر المملوكى، عليها مثل تلك الرسوم الموزّعة كأنها أجزاء من الزخارف النباتية[٣].

---

(١) Dimand : Handbook p. 148

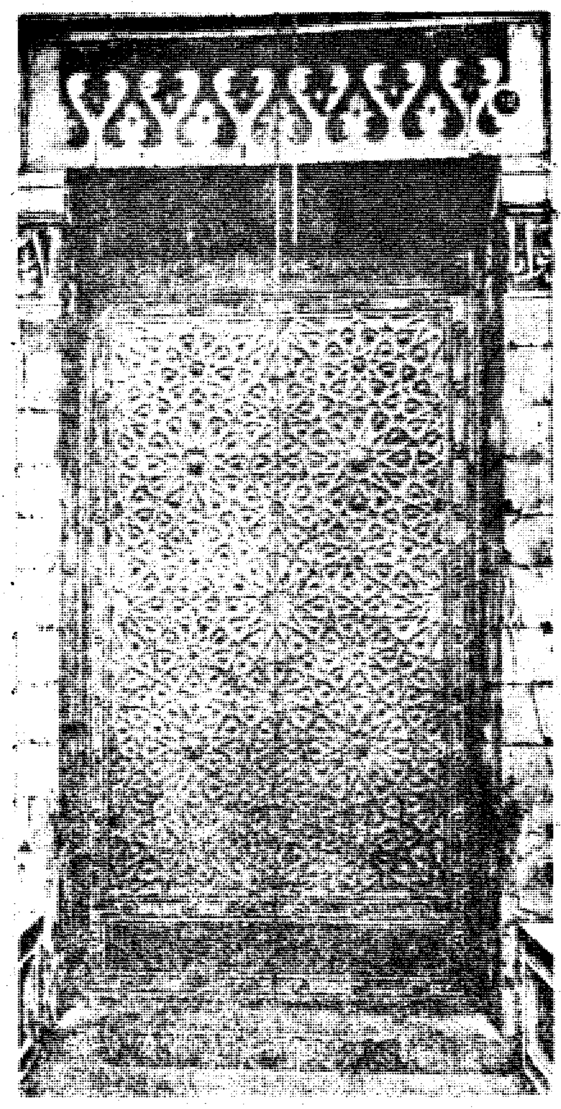
(٢) Max Herz : Catalogue des Monuments Exposés dans le Musée National de l'Art Arabe p. 180.

(٣) G. Wiet : Album du Musée Arabe du Caire pl. 8



( شكل ٤٥١ ) باب خشبي مصفح بالنحاس المخرم وعليه كتابة تاريخية باسم « سنقر » أحد مماليك السلطان قلاوون المتوفى سنة ٦٨٩ هـ ( ١٢٩٠ م ) . فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن منتجات عصر المماليك الأبواب الجميلة المصفحة بالنحاس فى زخارف تؤلف الأطباق النجمية التى امتاز بها هذا العصر . ومن أمثلة ذلك باب خانقاه بيبرس الجاشنكير بالقاهرة وترجع إلى سنة ٧٠٩ هـ ( ١٣١٠ م ) . وعلى مصراعى هـذا الباب تكفيت بسيط بالفضة ومكتوب عليهما اسم السلطان ركن الدين بيبرس الجاشنكير منشى هذه الخانقاه (شكل ٤٥٢)



( شكل ٤٥٢ ) باب مغشى بالنحاس . فى خانقاه بيبرس الجاشنكير بالقاهرة ، من سنة ٧٠٩ هـ ( ١٣١٠ م )

وازدهرت صناعة التكفيت فى عصر المماليك وقامت فى البداية على أكتاف فنانين من الوصل نزحوا إلى القاهرة ودمشق وحلب ، ثم نبغ فيها صناع من المصريين أنفسهم . وقد كتب المقريزى عن أسواق القاهرة ، فقال فى صدد سوق الكفتيين : « .... ويشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت، وهو ماتطعّم به أوانى النحاس من الذهب والفضة . وكان لهذا الصنف من الأعمال بديار مصر رواج عظيم وللناس فى النحاس المكفت رغبة عظيمة . أدركنا من ذلك شيئاً لا يبلغ وصفه واصف ، لكثرته . فلا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفت . ولابد أن يكون فى شورة العروس دكة نحاس مكفت ، والدكة عبارة عن شىء شبه السرير يعمل من خشب مطعم بالعاج والأبنوس أو من خشب مدهون . وفوق الدكة دست طاسات من نحاس أصفر مكفت بالفضة ، وعدة الدست سبع قطع بعضها أصغر من بعض تبلغ كبراها ما يسع نحو الأردب من القمح . وطول الأكفات التى نقشت بظاهرها من الفضة نحو الثلث ذراع فى عرض إصبعين . ومثل ذلك دست أطباق عدتها سبعة، بعضها فى جوف بعض ، ويفتح أكبرها نحو الذراعين وأكثر ، وغير ذلك من المنابر والسرج وأحقاق الأسنان والطشت



( شكل ٤٥٣ ) رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ، من صناعة مصر فى عصر المماليك ، ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

والإبريق والمبخرة [ فتبلغ قيمة الدكة من النحاس المكفت زيادة على مائتى دينار ذهباً . وكانت العروس من بنات الأمراء أوالوزراءأوأعيان الكتاب أو أماثل التجار تجهز فى شورتها عند بناء الزوج عليهاسبع دكك : دكة من فضة ودكة من كفت ودكة من نحاس أبيض ودكة من خشب مدهون ودكة من صينى من بلور ودكة كداهى وهى آلات من ورق مدهون تحمل من ... أدركنا منها فى الدور شيئاً كثيراً وقد عدم هذا الصنف من مصر إلا شيئاً يسيراً »[1].

ولكن دب الاضمحلال إلى هذه الصناعة منذ النصف الأول من القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . وقد أشار المقريزى إلى ذلك فى كلامه على سوق الكفتيين ، فكتب : « وقد قلّ استعمال الناس فى زمننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده ، فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وتفحية الكفت عنه طلباً للفائدة . وبقى بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة[2] » .

والواقع أن ازدهار تلك الصناعة فى عصر المماليك بلغ أقصاه على يد الناصر محمد بن

---

(١) المقريزى : الخطط ج٢ ص ١٠٥

(٢) المرجع نفسه . والمعروف أن المقريزى توفى سنة ٨٤٥ هـ ( ١٤٤٢ م ) .

قلاوون الذى تقدمت الفنون كلها بفضل رعايته فى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .

ومن أنفس التحف النحاسية المكفتة بالفضة فى عصر المماليك « كرسيان » محفوظان فى دار الآثار العربية بالقاهرة . أما الكرسى الأولى فخوان صغير من نحاس أصفر منشورى الشكل مسدس الأضلاع[١] ، من نوع « كراسى المشاء » التى عرفها الشرق الإسلامى ، ولا تزال بعض أنواعها الخشبية مستعملة فى ريفه حتى اليوم . وهذا الكرسى مخرم ومكفت بالفضة وارتفاعه ثمانون سنتيمتراً ، وأصله من مارستان السلطان قلاوون . وهو نادر جداً ، فإننا لا نعرف مثله فى العالم كله إلا الكرسى الآخر فى دار الآثار العربية ، والصينية العليا ( القرصة ) من كرسى يشبههما وهى محفوظة الآن بمتحف اللوفر بباريس . والكرسى الذى نحن بصدده الآن باسم سلطان جليل من سلاطين المماليك ، فإن فى وسط « قرصته » عصابة مستديرة من الكتابة الكوفية ذات الزخارف والحروف المتداخلة بعضها فى بعض والمدببة فى أعلاها كأسنة الرماح . ونص هذه الكتابة : « عز لمولانا السلطان المالك الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن قلاوون » وفى « القرصة » — عدا ذلك — ست مناطق فيهما كتابة بخط النسخ المملوكى ، نصها : « عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط الثاغر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيى العدل فى العالمين ، مجير المظلومين من الظالمين ناصر الملة المحمدية ناصر الدنيا والدين بن السلطان الملك المنصور قلاوون الصالحى »[٢] . أما جوانب الكرسى الستة فإن كلا منها يتألف من أربع « حشوات » مخرمة ، بينها قضبان ، وعلى الحشوات والقضبان كتابات مكفتة ، ولا تختلف كثيراً عن الكتابة سالفة الذكر . وفيها دوائر عليها رسم بط صغير ، وفيها أيضاً جامات مستديرة مكتوب فيها « عز لمولانا السلطان » ومما يلفت النظر فى كتابات هذا الكرسى عبارة « ناصر الملة المحمدية » : وهو لقب لم يرد كثيراً بين ألقاب السلاطين والمماليك . وعلى أرجل هذا الكرسى كتابة عليها تاريخ صناعته واسم الصانع ، ونصها : عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الأستاذ محمد بن سنقر البغدادى السنانى وذلك فى تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا الملك الناصر عز نصره » . ولا ريب فى أن هذا الكرسى تحفة ملكية ثمينة ، وذلك لندرتها وإتقان صناعتها وجمال

---

(١) Wiet : Cuivres ... pl. 1

(٢) المرجع نفسه ؛ اللوحة رقم ٢ .

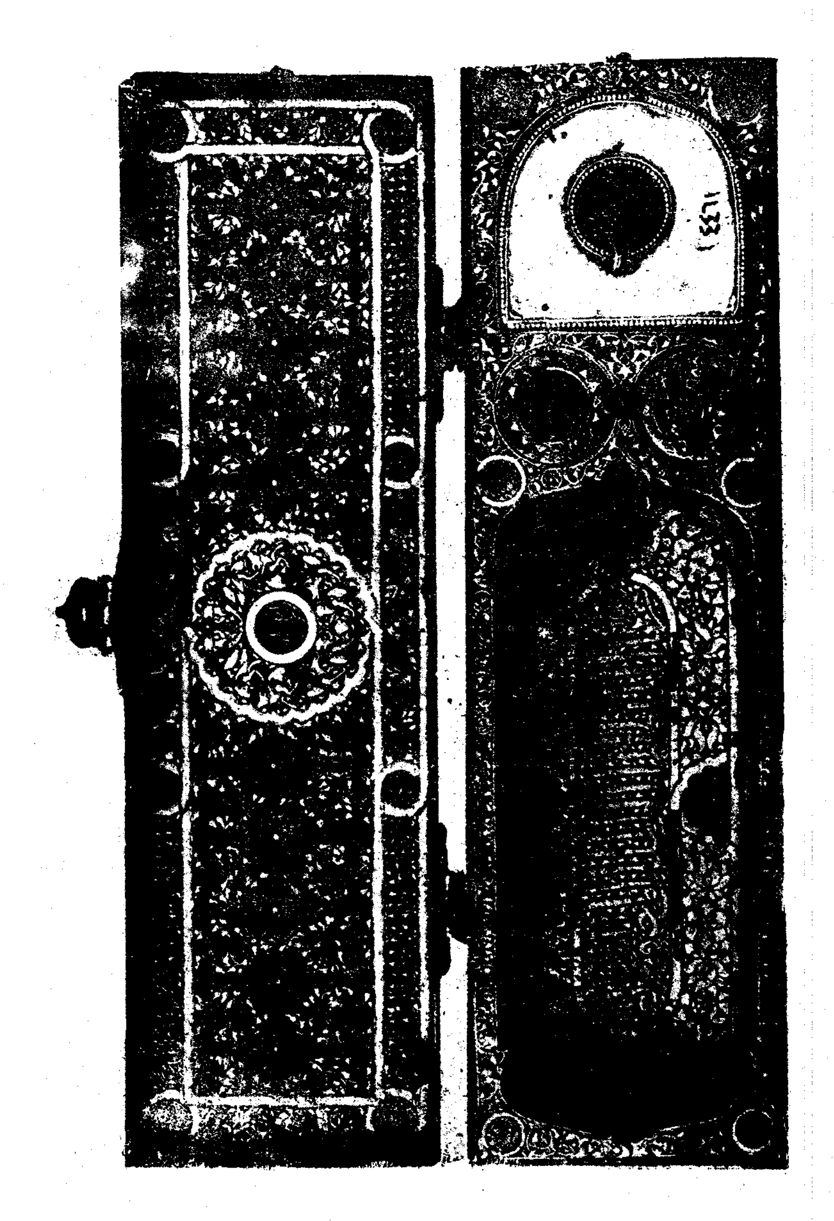
شكلها وتناسب أجزائها ودقة زخارفها وما لصاحبها من عظم الشأن ، ولأنها مؤرخة وعليها اسم صانعها .

أما الكرسى الآخر المحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ١١) فمنشورى الشكل أيضاً ، ومن نحاس مخرم ومكفت بالفضة وقوام زخرفته جامات مستديرة ومزينة برسوم أشكال هندسية متعددة الأضلاع ، ومن بينها أطباق نجمية مملوكية ، فضلا عن رسوم الفروع النباتية المألوفة فى عصر المماليك ، وترجع هذه التحفة إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .

ومن التحف المعدنية المملوكية رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٤٥٣) وقوام زخرفتها كتابة دعائية تحيط بجزئها السفلى . وسيقان الحروف فى هذه الكتابة على هيئة رسوم آدمية دقيقة وفى أوضاع مختلفة يبدو فيها شىء من الحركة . فضلا عن أن النقط اللازمة لبعض الحروف الأخرى مرسومة على شكل رؤوس حيوانات . وعلى الجزء العلوى من هذه التحفة كتابة باسم الأمير كتبغا الذى ارتقى عرش مصر سنة ٦٩٤ هـ ( ١٢٩٤م) ، ونصها : « مما عمل برسم طشت خاناه المقر العالى المولوى الزينى زين الدين كتبغا المنصورى الأشرفى » والظاهر من نسبة « الأشرفى » أن هذه التحفة صنعت فى عهد السلطان الأشرف خليل بين عامى ٦٨٩ و ٦٩٣ هـ ( ١٢٩٠ و ١٢٩٣ م ) أى قبل أى يعتلى كتبغا العرش .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة مقلمة من النحاس المكفت بالفضة ( شكل ٤٥٤ ) . وهى من أبدع التحف المعدنية فى القرن الثامن الهجرى . وقوام زخرفتها رسوم متنوعة من فروع نباتية دقيقة وزهور مفتحة وخطوط هندسية متشابكة ومتداخل بعضها فى بعض فضلا عن رسوم بط غاية فى الدقة والإتقان . وهذة الزخارف كلها فى حالة جيدة وموزعة توزيعاً حسناً فيه تماثل واتزان . وعلى هذه التحفة عدة كتابات بخط النسخ وبالخط الكوفى ، تسجل إحداها أن هذه المقلمة باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م)

وفى المتحف نفسه علبة اسطوانية صغيرة من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٤٥٥) ولها غطاء ذو رقبة ويضيق من أعلاه . وعلى رقبة الغطاء إفريز من رسوم حيوانات من ذوات الأربع يعترضه رنكان قوامهما رسم الكأس . والقاع مزين بجامة فيها رسوم محرفة عن الطبيعة . وعلى الغطاء عصابة دائرية مقسومة إلى ست مناطق بوساطة رسوم وريدات . وفيها كتابة بخط النسخ المملوكى ، نصها : « المقر العالى المولوى الأميرى الكبيرى الغازى المجاهدى المرابطى المثاغرى المؤيدى الآخرى العونى الغيانى السيفى طغاى تمر الساقى الملكى الناصرى »



( شكل ٤٥٤ ) مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة وعليها كتابة تاريخية باسم السلطان الملك
المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ ( ١٣٦٣ م ) فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وهكذا نرى أن كتابة هذه التحفة وزخارفها تشهد بأنها ترجع إلى عصر الملك الناصر محمد فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .

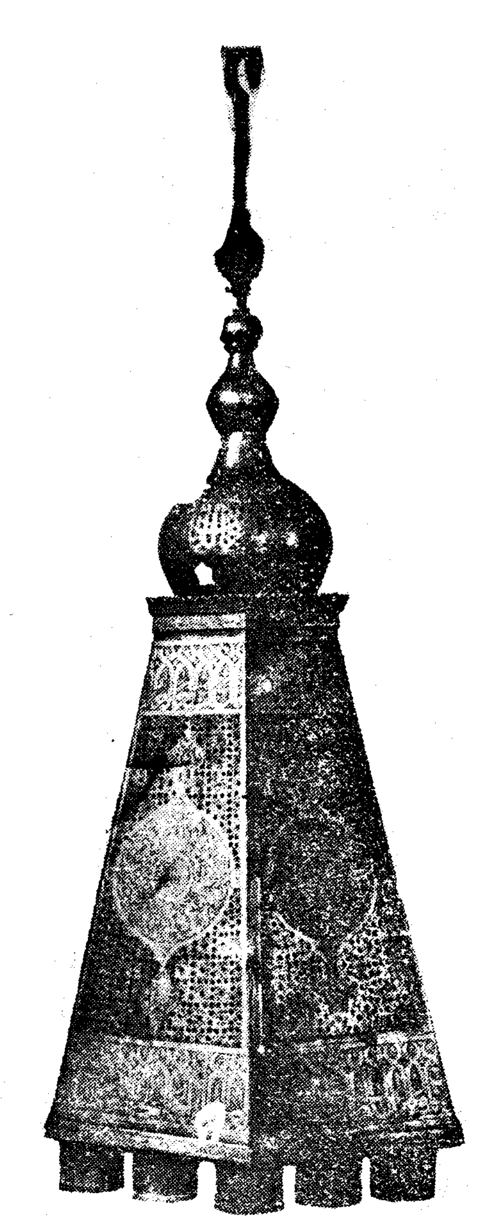


شكل ٤٥٥ ) علبة صغيرة من النحاس المكفت بالفضة . من صنعة مصر فى عصر المماليك . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن أهم التحف المدنية المملوكية التنانير والثريات . وفى دار الآثار العربيـة بالقاهرة مجموعة كبيرة من التنانير المختلفة الأشكال ، معظمها من القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ — ١٥ م) ويشبه قبة ذات طبقات لوضـع القناديل . ومن أبدع أمثلتها تنور من نحاس على شكل منشور مثمن[١] ، يتألف من ثلاث طبقات مخرمة ، ونرى فى أعلاها وفى أسفلها وبين الطبقتين الأولى والثانية والطبقتين الثانية والثالثة أربعة « درابزينات » بارزة وفيهـا خروق للبزاقات ( القناديل ) . وفوق الطبقة العليا شرفات على شكل زهرة الزنبق ، ويوجد مثلها أيضاً فى الطبقة الوسطى حول عصابة من النحاس منقوش عليها كتابة تاريخية . أما الدورتان العليا والسفلى فعليهما زخارف من أشكال متعددة الأضلاع فى أوضاع نجمية . وفوق الثريا قبة صغيرة وهلال ، على نحو ما نرى فوق مآذن المساجد . ومع أن مثل هذه الثريا معد للتعليق فإن لها أرجلا يمكن أن تقوم عليها . وطراز هذه الأرجل فى أكثر الأحيان ليس أنيقاً . وهى فى الثريا التى نحن بصددها متصلة بعضها ببعض بوساطة عقود لها فصوص . وكوشات هذه العقود ( أى أركانها ) مزخرفة برسوم مخرمة . وتسجل الكتابة التاريخية على هذه التحفة أنها باسم السلطان المملوكى الناصر حسن . وقد كانت فى مدرسته التى شيدها سنة ٧٦٤ هـ ( ١٣٦٢ م ) .

---

(١) Wiet : Cuivres ... p 1 et pl. XII



شكل ٤٥٦ ) ثريا من النحاس باسم السلطان قايتباى المتوفى سنة ٩٠١ هـ ( ١٤٩٦ م ) . محفوظة فى دار الآثار العربيـة بالقاهرة

ومن هـذه التنانير واحد على شكل هرم غير كامل ( شكل ٤٥٦ ) وله ستة أوجه وتحته تسعة عشر كوزاً اسطوانياً تركب فيها « القرايات » ( أقداح الزيت ) . وفوقه خوذة . وعلى هـذه التحفة كتابة باسم السلطان قايتباى . وفى دار الآثار العربية تنور آخر يشبه هذا التنور وقد كان هذان التنوران فى جامع بنته زوجة السلطان قايتباى بمدينة الفيوم سنة ٩٠٥ ـ ( ١٤٩٩ م ) . ولـكنهما صنعا قبل وفاة السلطان سنة ٩٠١ هـ واستعملا قبل نقلهما إلى الجامع المذكور .

وقد أقبل الصناع فى عصر المماليك على صناعة صناديق من الخشب لحفظ المصحف الشريف ، كانت تصفح بالنحاس وتزين بالـكتابات والنقوش والفروع النبـاتية المـكفتة بالفضة والذهب(شكل٤٥٧ ) .

ومن التحف المدنية المـكفتة بالفضة والتى ترجع إلى عصر السلطان المملوكى قايتباى شمعدان محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة ( شكل ١٧٧ ) ويمتاز بأن الـكتابة النسخية المملوكية تؤلف فيـه عنصراً زخرفياً ظاهراً وقد عمل الفنان على أن تتقاطع سيقان الحروف أو هاماتها لتؤلف شكلا يشبه القفص . وتسجل الـكتابة المنقوشة على هـذه التحفة أنها صنعت لتهدى إلى الحرم النبوى الشريف فى المدينة سنة ٨٨٧ هـ ( ١٤٨٢ م ) .

وصفوة القول أن التحف المـكفتة فى عصر المماليك تمتاز بموضوعات زخرفية تجمل من



(شكل ٤٥٧) صندوق المصحف الشريف ، مصنوع من الخشب المصفح بالنحاس ذى النقوش المكفتة ، من مصر فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

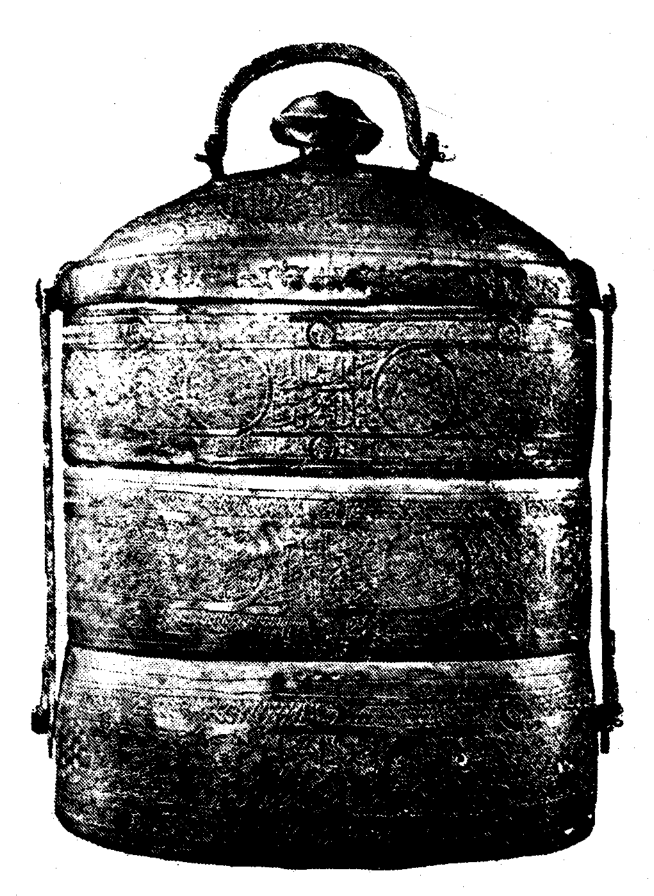
اليسير أن نميزها من التحف المدنية المكفتة بالفضة فى سائر الأقاليم الأسلامية . فهى تمتاز أولا بوجود الكتابات بخط النسخ المملوكى على بعضها وبوجود الرنوك على بعضها الآخر ، وتمتاز رسومها بالوريقات والزهور القريبة من الطبيعة مثل نبات عود الصليب peony ، وقد نقله الفنانون المسلمون عن التحف الواردة من الشرق الأقصى . وتمتاز كذلك برسوم بط يسير فوق أرضيه الفروع النباتية والوريقات .

وقد ذاع فى نهاية عصر المماليك استعمال طاسات للطعام ترتب بعضها فوق بعض (شكل ٤٥٨) وكانت تزين برسوم هندسية ونباتية ويبدو فى أساليبها الفنية الاضمحلال الذى دب إلى هذه الصناعة منذ نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) .

**التحف المعدنية المصنوعة لبنى رسول سلاطين اليمن**

حكم بنو رسول بلاد اليمن بين عامى ٦٢٦ و ٨٥٨ هـ (١٢٢٩ و ١٤٥٤ م) وكانوا فى معظم الأحيان على وفاق وفى علاقات طيبة مع السلاطين المماليك ، منذ تقلد هؤلاء زمام الحكم بمصر فى منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، فكانت تصنع باسمهم فى القاهرة تحف معدنية مكفتة بالفضة [١].

(١) Van Berchem ; Journal Asiatique, serie 10, vol III, pp.5—96. M. Dimand ; Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen (Metropolitan Museum Studies vol 3 part 2 June, 1931)



ومن هـذه التحف إبريق من النحاس فى متحف الفنون الزخرفيـة بباريس[١]، قوام زخرفته كتابات وفروع نباتيـة ورسوم هندسية متشابكة ورسوم آدمية وعلى هذه التحفة كتابات تاريخية بخط النسخ، نصها: «عز لمولانا السلطان الملك المظفر شمس الدنيا والدين يوسف ابن السلطان الملك المنصور عمر. نقش على ابن حسين ابن محمد الموصلى بالقاهرة فى شهور سنة أربع وسبعين وستمائة».

( شكل ٤٥٨ ) طاسات من النحاس من صناعة مصر فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) . ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة صـينية من النحاس[٢]، فى وسطها جامة كبيرة تضم سبع مناطق مستديرة تمثل الـكواكب والبروج. وحول هذه الجامة الـكبيرة عصابة فيهـا رسم موسيقيين وأشخاص يرقصون؛ وتنقسم هذه العصابة إلى ست مناطق بوساطة ست دوائر صغيرة، على ثلاث منها شعار بنى رسول وهو زهرة اللؤلؤ marguerite ذات الخمسة التويجات. ويحيط بهذه العصابة شريط من الـكتابة وعلى حافة الصينية صور حيوانات ورسوم فروع نباتية. وتسجـل الـكتابة النسخية على هذه التحفة أنهـا باسم السلطان الملك المظفر يوسف الأول المتوفى سنة ٦٩٤ هـ ( ١٢٩٥ م ).

وفى دار الآثار العربية أيضاً صينية من النحاس المـكفت بالفضة[٣]، قوام زخرفتها ست

(١) Migeon : Manuel II fig 261.

(٢) Wiet : Album pl. 45. Wiet : Cuivres pl. XLVII

(٣) Wiet : Cuivres pl. XLVIII

جامات ذوات رسوم آدمية ومحبوسة فى جامة كبيرة مستديرة يحيط بهـا شريط من رسوم الموسيقيين بينهم شمار بنى رسول وهو زهرة اللؤلؤ . وحول هذا الشريط عصابة من الكتابة يتقسم إلى ثلاث مناطق بوساطة مناطق ذات رسوم آدمية . ويحيط بهذه العصابة شريط آخر من رسوم الموسيقيين بينهم شمار بنى رسول . وتسجل الكتابة على هذه التحفة أنها باسم السلطان الملك المظفر . والراجح من طراز زخرفتها أنه المظفر الأول .

وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك موقد من النحاس المكفت بالفضة[١] وقوام زخرفته رسوم نباتية وشريط من رسوم الحيوان وعليه رسوم زهرة اللؤلؤ شمار بنى رسول ، فضلا عن كتابة باسم السلطان المظفر يوسف الأول .

وفى مجموعة هرارى بدار الآثار العربية ثلاثة آنية من النحاس المكفت بالفضة . وعلى كل منها كتابة باسم السلطان المظفر يوسف الأول فضلا عن رسوم زهرة اللؤلؤ أيضاً[٢] ، كما أن فى قصر الفنون بمدينة ليون بفرنسا شمعدان باسم هذا السلطان[٣] .

وفى المتحف المتروبوليتان صينيتان كبيرتان باسم السلطان المؤيد داوود بن يوسف ، من سلاطين بنى رسول وقد حكم بين عامى ٦٩٦ و ٧٢١ هـ (١٢٩٧ و ١٣٢١ م) . وقد صنعت إحداهما فى القاهرة على يد حسين بن أحمد بن حسين الموصلى . وفى المتحف نفسه إناء من النحاس باسم السلطان المجاهد سيف الدين على بن داوود ، من سلاطين بنى رسول . وقد حكم بين عامى ٨٢١ و ٧٦٤ هـ (١٣٢١ و ١٣٦٣ م) .

## التحف المعدنية الإيرانية فى عصر المغول

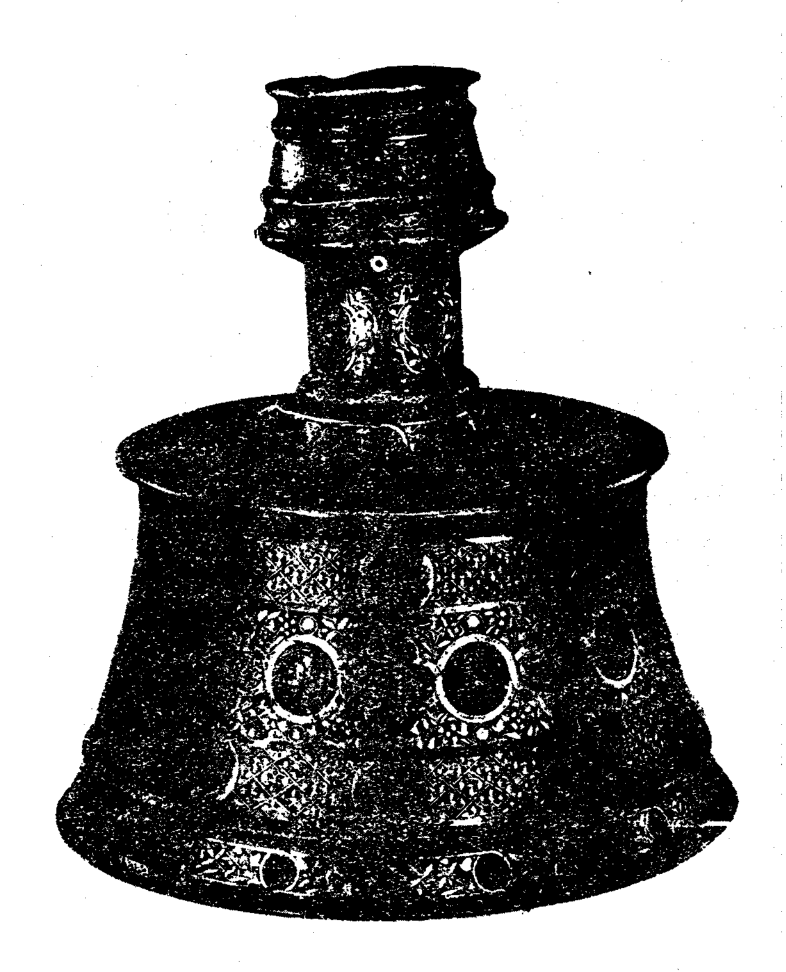
ازدهرت صناعة التحف المعدنية فى إيران بعد الفتح المغولى كما كانت زاهرة قبله ، فالواقع أن هذا الفتح لم يحدث فى هذه الصناعة تطوراً غير طبيعى . وكان الأسلوب الفنى الذى شهدته إيران فى القرن السادس وبداية السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) والذى ازدهر فى الموصل وانتشر منها إلى دولة المماليك فى مصر والشام هو نفسه الذى سارت عليه إيران فى إنتاج التحف المعدنية فى النصف الثانى من القرن السابع وفى القرن ، التالى اللهم إلا إذا استثنينا

---

(١) Dimand : Handbook fig 90

(٢) Répertoire XIII pp 134—135

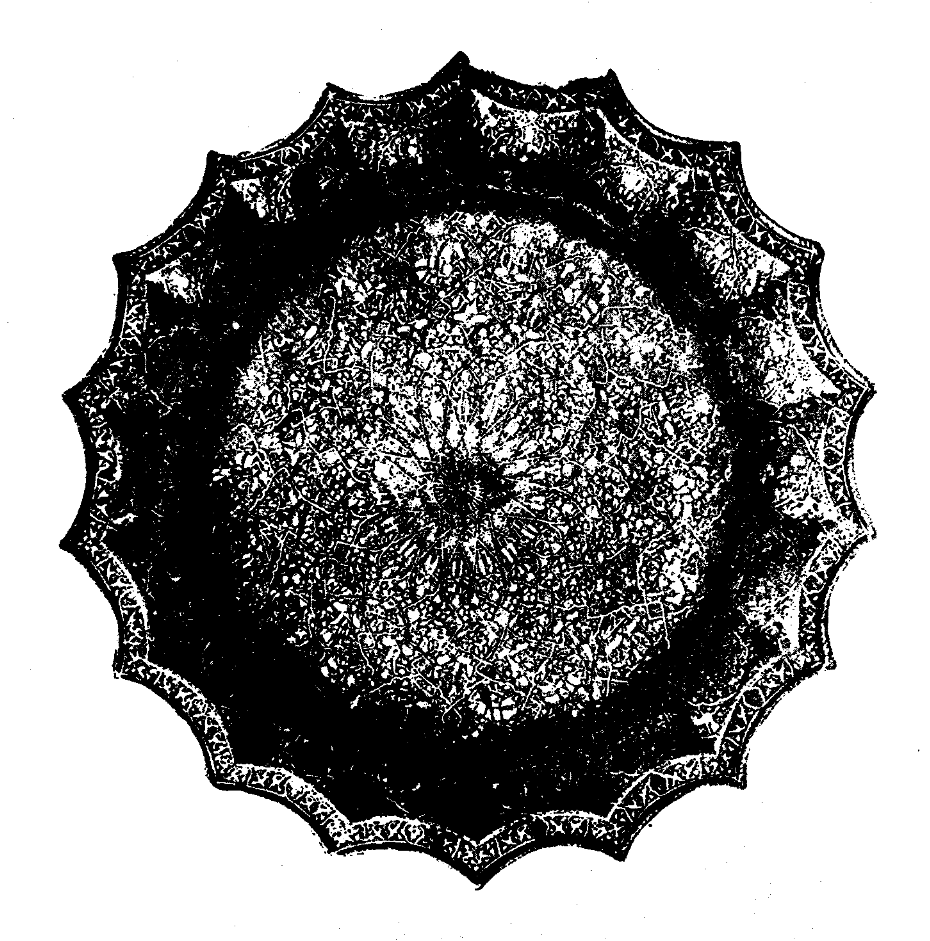
(٣) المرجع نفسه ص ١٣٢ .



( شكل ٤٥٩ ) شمعدان من النحاس من صناعة إيران سنة ٧٦١ هـ ( ١٣٧٠ م ) .
فى مجموعة هرارى بدار الآثار العربية .

بعض التطور البسيط فى الزخرفة وبعض الخصائص التى امتازت بها التحف المملوكية من رنوك وكتابات .

ومن التحف المعدنية النفيسة فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) شمعدان فى مجموعة هرارى بدار الآثار العربية (شكل ٤٥٩) ، وهو مكفت بالفضة والذهب وارتفاعه تسعة وعشرون سنتيمتراً وقطره خمسة وعشرون . وقوام زخرفته جامات دائرية أو ذوات أربعة فصوص



شكل ٤٦٠) طست من النحاس من صناعة إيران فى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ ... م)
فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك

فضلا عن الرسوم النباتية من سيقان ووريقات . وعلى هذه التحفة شريط دائرى من كتابة بخط النسخ نصها : « عمل العبد الأضعف محمد بن رفيع الدين شيرازى فى تاريخ جمادى الأولى سنة إحدى ستين سبمائة » ونسبة هـذا الشمعدان إلى إيران تبدو واضحة من زخارفه ومن كتابته التى حذفت فيها « ال » من النسبة إلى شيراز والتى جاء فيها لفظ « الأضعف» وهو من الألفاظ المستعملة فى الكتابات على التحف والآثار الإيرانية والهندية الإسلامية .

ومنها طست من النحاس المكفت بالفضة محفوظ فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٤٦٠) وقوام زخرفته أشرطة من مناطق تضم رسوم أشخاص يحملون السيوف والسهام وكؤوس الخمر ، فضلا عن رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية . والراجح من

رسوم هذه التحفة ، ولا سيما رسوم الحيوانات والرسوم النباتية القريبة من الطبيعة ، أنها من صناعة إيران .

ومن التحف المعدنية التي تنسب إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) مجموعة من الأواني المكفتة بالفضة والذهب ، وقوام زخرفتها رسوم آدمية تمثل مناظر البلاط واللعب بالصوالجة وما إلى ذلك من مناظر الحياة في الطبقات الارستقراطية من المجتمع[١] . ومن هذه التحف إناء كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٤٦١) . وفي مجموعة هرارى بدار الآثار العربية أمثلة أخرى منها . وتمتاز الرسوم الآدمية فيها بأنها ممشوقة القامة ومحرفة عن الطبيعة إلى حد كبير .

وفي مجموعة هرارى شمعدان من النحاس الأحمر يرجع إلى القرن التاسع الهجرى[٢] . وقوام زخرفته فروع نباتية وكتابة محفورة وعليه سيقان غريبة متكررة وتنتهى على هيئة ثعبانين ملتفين . وفي متحف الارميتاج بلينينغراد شمعدان آخر يشبهه في الهيئة ، وقوام زخرفته رسوم نباتية ومناطق فيها رسوم آدمية ورسوم حيوانات على أرضية نباتية[٣] .

وكانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأناً في صناعة الأسلحة في الشرقين الأدنى والأوسط . ولكن ماوصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جداً . ولعل أقدم ما نعرفه من الأسلحة الإيرانيـة درع حديدى كان محفوظاً بالمتحف الحربى في برلين ، ودرع فرس بالمتحف الحربى في باريس[٤] ، وهما من القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) ثم جزء من درع فرس محفوظ بمتحف الشعوب في ميونخ ويرجع إلى القرن الثامن الهجرى[٥] ( ١٤ م ) .

أما الخوذات الإيرانية فإن أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بودابست ، ولا تزال محفوظة في متحف هـذه المدينة ، وعليها زخارف جميلة محفورة في ثلاث مناطق ، وقوامها فروع نباتية وكتابات بالخط الكوفى المورق ورسوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء[٦] وتشبه هذه الرسوم ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن

---

(١) A Survey of Persian Art VI pl. 1365—1370, 1872

(٢) معرض الفن الفارسى . القاهرة سنة ١٤٠٣ هـ ( ١٩٣٥ ) اللوحة ٤٧ ( م ٧٠ ) .

(٣) A Survey of Persian Art VI pl. 1377

(٤) المرجع نفسه ، اللوحات ١٤٠٥ و ١٤٠٦ ا .

(٥) المرجع نفسه ، اللوحة ١٤٠٧ ا .

(٦) المرجع نفسه ، ج ٦ اللوحة ١٤١١ ا ثم ج ٣ ص ٢٠٦٤ — ٢٠٦٥ وشكل ٨٥٣ .



( شكل [illegible] من البرونز من صناعة إيران فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) . وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

الثامن الهجرى[1] . وثمة خوذات أخرى أعظمها شأناً فى المتاحف الحربية باسطنبول و. وسكو وبرلين وفى متحف كوبنهاجن ، ويرجع معظمها إلى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ( ١٥ — ١٦ م ) .

أما الحلى الإيرانيـة فلم يصل إلينا منها شىء يستحق الذكر ، اللهم الا عدد من الخواتم والأساور والأقراط قيل إنه كشف فى بعض الحفائر التجارية فى مدينة الرى . ويمكن نسبته إلى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) . وقد استعمل الفنانون فى هذه التحف الثمينة الزخرفة بالأسلاك الذهبية والتخريم والحبيبات الصغيرة[2] ، وفضلا عن ذلك فقـد استعملوا الحفر فى زخرفة بعض القطع كما نرى فى إبزيم كان محفوظا فى متاحف الدولة فى برلين . وتتألف زخرفته من حيوانين وطائرين متواجهين[3] ، ويرجع إلى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة ( ١٣ — ١٤ م ) .

وقد ظن الأستاذ الدكتور دعاند وأكرمان Ackerman أن مما يمكن نسبته إلى العصر التيمورى خاتم ذهبى محفوظ فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك[4] ، وقوام زخرفته رسوم نباتية وكتابات بخط كوفى ورؤوس تنين . ولـكننا نخالفهما فى هذا الرأى ونرجح نسبة هذا الخاتم إلى عصر متأخر ، فان موضوعاته الزخرفية تبدو قديمة ولـكن أسلوب تنفيذها وطراز الـكتابة ينهضان دليلا على أنها ليست قديمة وإنما هى تقليد فى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر بعد الهجرة ( ١٨ — ١٩ م ) للأساليب القديمة .

### التحف المعدنية الإيرانية فى العصر الصفوى

تطورت صناعة التكفيت فى إيران منذ نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ، فأصبحت الزخارف المفضلة هى الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة على أرضية من فروع نباتية دقيقـة ، والواقع أن معظم التحف المعدنية التى وصلت إلينا من نهاية العصر التيمورى يبـدو عليهـا الاضمحلال فى الصناعة ، ولـكن الراجح أن هذا راجع إلى فقد النماذج الطيبة من هذه التحف ، فقد كانت سائر الفنون زاهرة فى هذا العصر ، وكان صناع الأسلحة ينتجون منها أحسن الأنواع

---

(١) O. Falke : Kunstgeschichte der Seidenweberei fig 853

(٢) A Survey of Persian Art III p. 2665 fig 891 and and VI pl. 1344

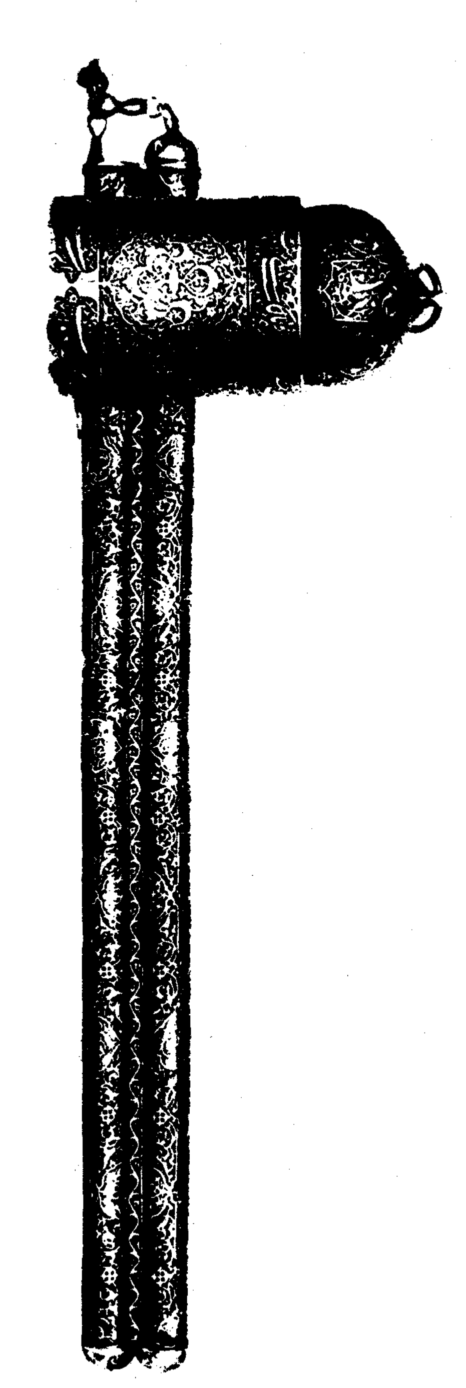
(٣) المرجع نفسه ج ٣ شكل ٨٢٤ وص ٢٤٩٩ .

(٤) A Survey ... III p 2666 and fig 892. Dimand : Handbook fig 93

فمن البعيد أن يكون صناع التحف المدنية وحدهم هم الذين طرأ على أساليبهم الفنيـة الضعف والتدهور .

والتحف المـدنية التى وصلت إليـنا من منتجات هذا العصر قليلة ، ويمكننا بوساطتها أن نلاحظ التطور الذى طرأ على الزخارف وجعلها تمثل الروح التى نعرفها فى سائر ميادين الفن فى الطراز الصفوى ، فقد غلبت على تلك التحف الرسوم النباتية والآدمية ورسوم الحيوانات والطيور التى تذكر بما يزين السجاد وصور المخطوطات ، وقل استعمال الأشرطة فى الزخرفة وأصبح سطح التحفة يغطى برسـوم متصلة كأنها الوشى أو التطريز وفيها بحور أو منـاطق مختلفة الشكل وأنيقة المنظر وذوات رسوم صغيرة أو كتابات بالخط الجميل .

وتمتاز التحف المدنيـة فى العصر الصـفوى بأناقة الشـكل وبأن أكثر ما عليها من الـكتابة يكون باللغة الفارسية من شعر أو نصوص تاريخية . كما أننا نجد أسماء الأئمة الأثنى عشر على عدد كبير منها . وفضـلا عن ذلك فإن النحاس الأصفر المستعمل فيها أكثر لمعاناً وميلا إلى اللون الذهبى من النحاس المستعمل فى العصر السـابق . أما النحاس الأحمر فـكان يبيض بالقصدير تقليداً للون الفضة . وأقبل القوم على استعمال الحديد والصلب فى صناعة التحف



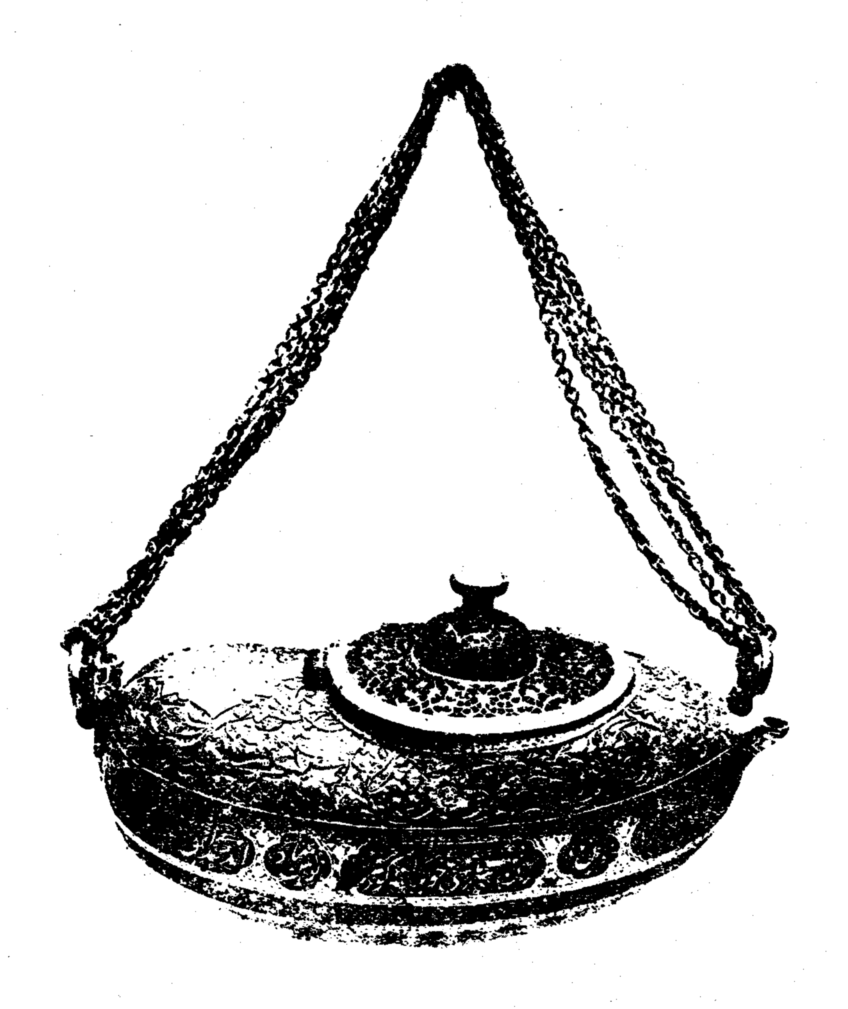
( شكل ٤٦٢ ) مقلمة من النحاس . من صناعة إيران فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) . فى متحف بناكى بأثينا

ومن التحف المدنية المعروفة من العصر الصفوى مقلمة من النحاس المحفور والمكفت بالفضة (شكل ٤٦٢) محفوظة فى متحف بناكى ، وقوام زخرفتها فروع نباتية دقيقة ورسوم على هيئة السحب الصينية ، فضلا عن كتابات بالخط الفارسى الجميل .

وفى متحف الارميتاج شمعدان من النحاس (شكل ٤٦٣) ذى الزخارف المحفورة يرجع إلى القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) . وهو مثال طيب لشكل الشماعد التى ذاع استعمالها فى العصر الصفوى[١] . وقوام الزخرفة فى هذه الشماعد الرسوم النباتية والمناطق ذوات الكتابات الفارسية ، مما نعرفه فى سائر التحف التى ترجع إلى هذا العصر . ومن بين هذه الشماعد واحد فى المتحف المتروپوليتان مؤرخ من سنة ٩٧٦ هـ (١٥٧٨ — ١٥٧٩ م) . ومن التحف التى نرى عليها مثل تلك الزخارف الصفوية إناء « كشكول » يرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى (شكل ٤٦٤) . وامتازت معظم الأباريق المصنوعة فى العصر الصفوى بأناقة الشكل وإتقان الزخارف النباتية والتضليعات الحلزونية (شكلى ٤٦٥ و٤٦٦) .

(شكل ٤٦٣) شمعدان من النحاس من القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) فى متحف الارميتاج

(١) المرجع نفسه ، اللوحات ١٣٨١ — ١٣٨٤ .

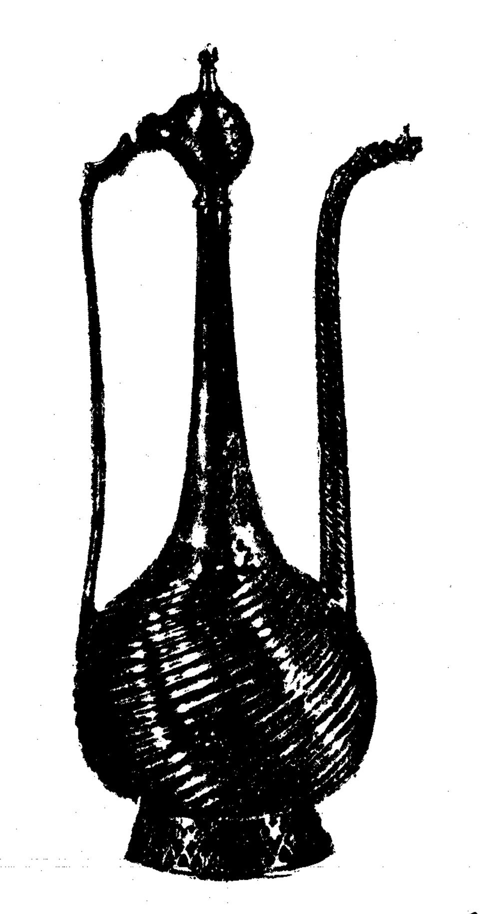


( شكل ٤٦٤ ) إناء « كشكول » معدنى ، من إيران فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) .

وكانت الأسلحة فى العصر الصفوى تكفت بالفضة والذهب وتزين بالرسوم الجميلة وفى بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة . ومن أمثلة ذلك درع مغولى فى متحف طوبقابوسراى باسطنبول ، يتألف من ترسين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر ، فضلا عن قطع أخرى للرقبة والبطن . والترسان من الصلب وعليهما آيات قرآنية مكفتة بالذهب[٢] . ومن أمثلته أيضاً درع للصدر كان محفوظا فى القسم الإسلامى بمتاحف برلين ( شكل ٤٦٧ ) ، وقوام زخرفته رسوم فروع نباتية وطيور .

وظهر فى ذلك العصر نوع جديد من الدروع اسمه « جهار آينه » اى المرايا الأربع .

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ١٤٠٦ ج .



( شكل ٥٦٥ ) إبريق من النحاس ، من صناعة إيران فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) وفى مجموعة الدكتور بتلر .



( شكل ٥٦٦ ) إبريق من النحاس الأصفر المبيض ، من صناعة إيران فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م) . وفى متحف فكتوريا وألبرت



ويتألف من أربع صفائح من الحديد متصلة بواسطة مفصلات . وإحدى هذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر ، بينما الاثنتان الباقيتان للجنبين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان[١] . وكثيرا ما كانت هذه الدروع تبطّن بالحرير وتُلبس فوق الزرد . وكانت صفائحها غنية بالمناطق المزينة بالرسوم الجميلة من محفورة ومكفتة بالذهب ، فضلا عن بعض الآيات القرآنية التى تتصل بالحرب والنصر . وقد ذاع استعمال هذه الدروع فى الهند إلى منتصف القرن الماضى .

(شكل ٤٦٧) درع للصدر من صناعة إيران فى القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) وكان محفوظاً بالقسم الإسلامى فى متاحف برلين

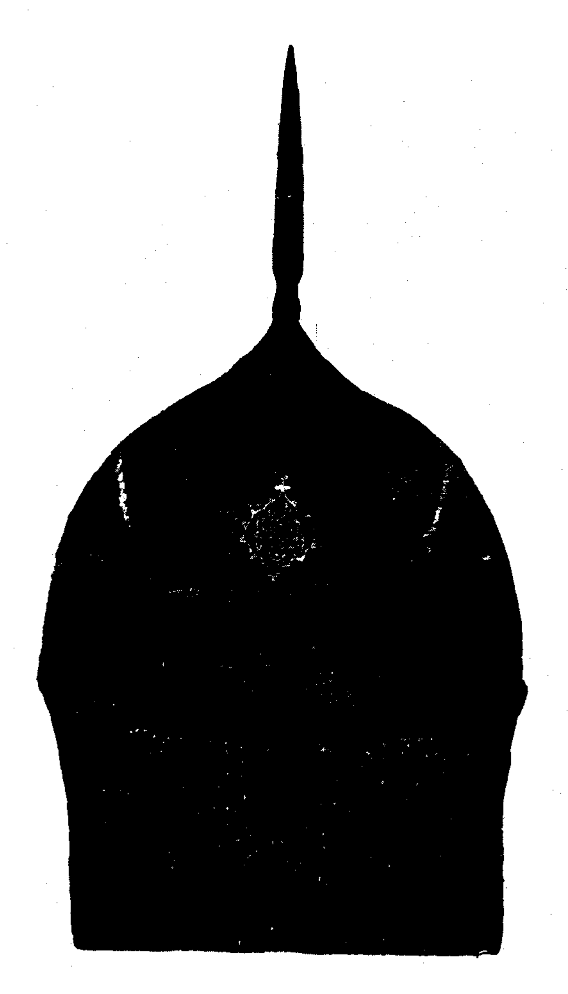
وفى متحف پورت دى هال Porte de Halle بمدينة بروكسل خوذة نصف كروية (شكل ٤٦٨) ، وعلى حافتها مناظر صيد مكفتة بالذهب وكتابة تسجل أنها من عمل صانع اسمه حجى سنة ١١١٢ هـ ( ١٧٠٠ م ) .

وكان فى القسم الإسلامى من متاحف برلين درقة من الحديد ترجع إلى النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . وقوام زخارفها المحفورة رسوم وريقات شجر وأخرى حلزونية الشكل[٢] . كما أن فى متحف تاريخ الفن بمدينة ڤينا درقة أخرى من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ، وتنسب إلى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) ، يظهر من الرسوم الهندسية والفروع النباتية التى تغطيها (شكل ٤٦٩) .

---

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ١٤٠٨ .

(٢) A Survey of Persian Art VI. pl. 1419 A



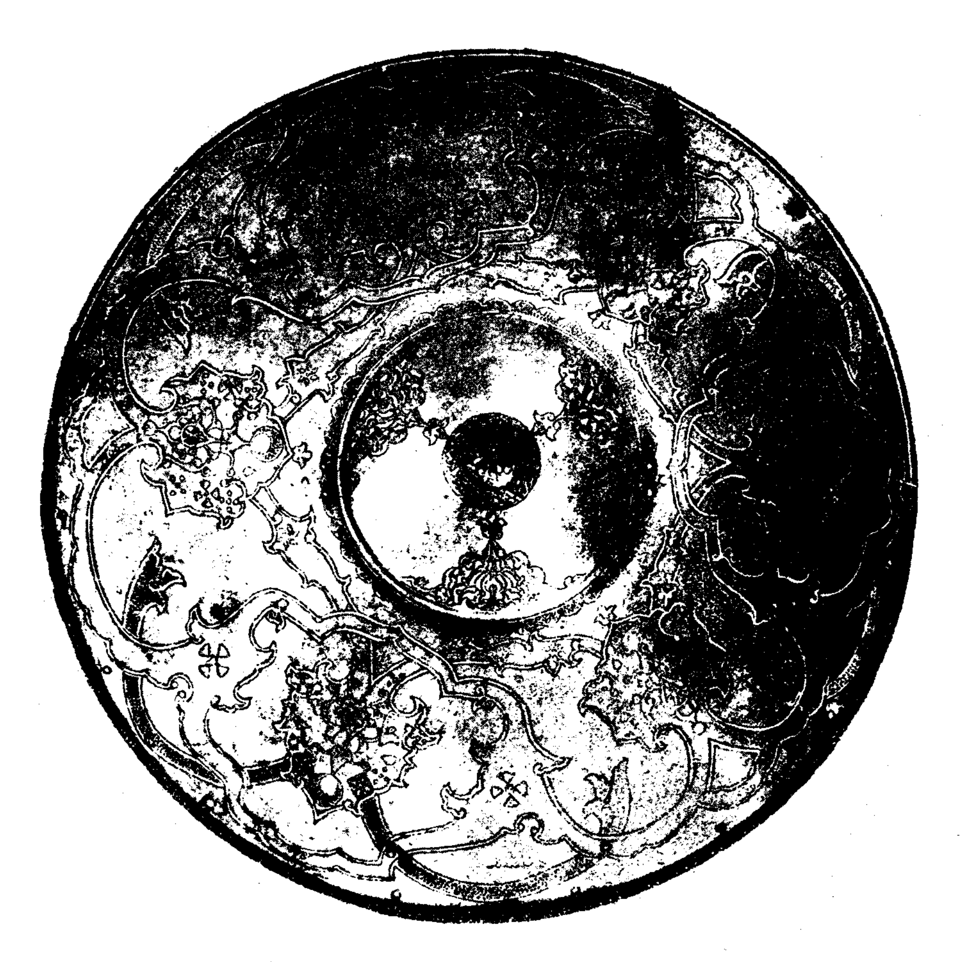
(شكل ٤٦٨) خوذة من الصلب من صناعة حجى سنة ١١١٢ﻫ ( ١٧٠٠ ) ، فى متحف پورت دى هال بمدينة بروكسل

وكانت التروس تصنع فى بعض الأحيان من أغصان شجر الصفصاف أو التين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب . ومن أبدع النماذج المعروفة من هذا النوع ترس فى متحف الأسلحة الملكى بمدينة استوكهلم ، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة(١) .

ولعل أبدع التروس الإيرانية ترس محفوظ فى متحف قصر اروزهايانيا بمدينة موسكو . ويُنسب هذا الترس إلى بداية القرن العاشر الهجرى (١٦ م ) ، وعليه إمضاء صانعه «محمد» . أما زخاوفه فقوامها أشرطة تنطلق من نقطة مركزية وفى حركة حلزونية وتضم رسوم حيوانات مختلفة من أسد ونمر ودب وغزال وقرد وكلب وثعلب وغير ذلك(٢). وحافة هذا الترس مذهبة ومرصعة بالجواهر .

وكانت سيوف الإيرانيين قبل الاسلام قصيرة ومستقيمة ولم يطرأ عليها بعده تغيير يستحق الذكر . وكانت نصالها تكفت بالفضة والذهب . ومن أبدع النصال الإيرانية المعروفة بضعة نصال فى متاحف برلين وميونخ وڤينا ودرسدن ، ولكن عليها رسوما يمثل معظمها عراكا بين حيوانات وطيور خرافية ويبدو فيها وفى الرسوم النباتية التأثر الظاهر

(١) المرجع نفسه ، اللوحتين ١٤٢١ و ١٤٢٢ .
(٢) المرجع نفسه اللوحة ١٤١٧ .



( شكل ٤٦٩ ) درقة من الحديد ، من صناعة إيران فى القرن العاشر الهجرى ( ١٦ م ) ، فى متحف تاريخ الفنون بمدينة ڤينا

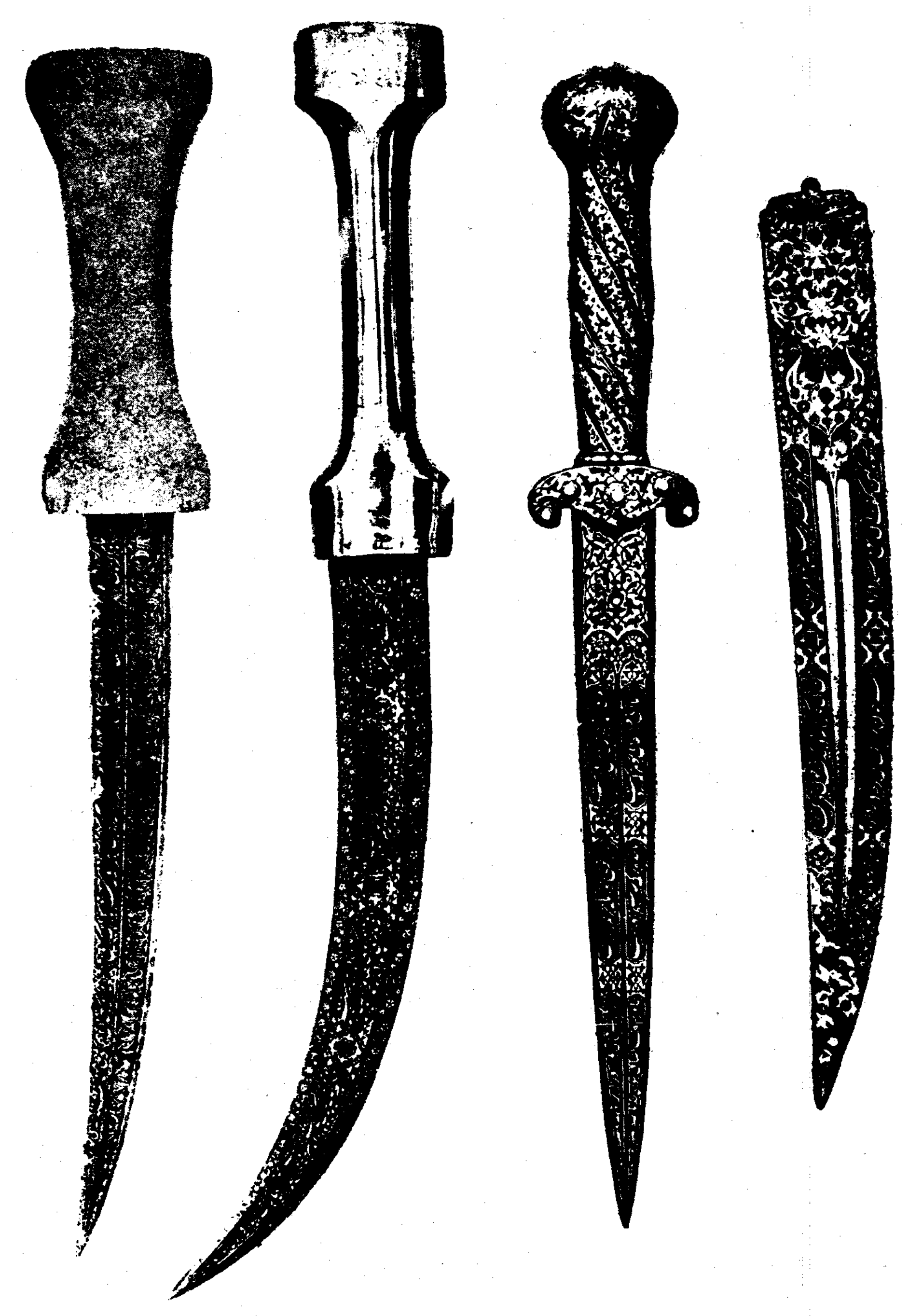
بالأساليب الفنية الصينية[١] ولذا فان الراجح أن هذه النصال ترجع إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . وفى المتحف الحربى فى برلين نصل من العصر الصفوى مرصع بالماس وعليه آيات قرآنية وأشعار فارسية[٢] . وهو مؤرخ من سنة ٩٩٤ هـ ( ١٥٨٨ م ) وقد كان بعد ذلك ملكا لسلاطين آل عثمان فترة من الزمن .

وقد ذاع اسم الفنان أسد الله الإصفهانى فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م )

---

(١) Meisterwerke Muhammedanischer Kunst III, pl 235, 236. Glück und Diez : Die Kunst des Islam, pl. 476.

(٢) Meisterwerke pl 237



( شكل ٤٧٠ ) خناجر من إيران فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ( ١٥ — ١٦ م ) .

ووصلتنا بعض النصال المنسوبة إليـه ، ومن بينها ما صنع للشاه عباس نفسه . أما سيوف القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) فقد دب الانحلال إلى صناعتها ، وأقبل القوم على تزيينها بالجواهر تزيينا بلغ فى بعض الأحيان حد الإسراف .

ولعل أقدم الخناجر الإيرانية المعروفة خنجر عثر عليه فى مدينة أوستررووده Osterrode من أعمال روسيا الشرقية . ويظن أنه وصل إليها على يد التتار الذين غزو تلك الأصقـاع سنة ٨١٣ هـ ( ١٤١٠ م ) . ومقبض هذا الخنجر حديدى ، وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية ، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجرى[1] ( ١٤ م ) . وقد استعمل الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) خناجر لها نصال مقوسة قليلا . كما ذاعت بينهم فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) السـيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويساً ظاهراً ( شكل ٤٧٠ ) .

وفى متحف الارميتاج بعض خناجر إيرانية من القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) تشهد بالثروة الزخرفية التى امتازت بها الأسلحة الثمينة فى ذلك العصر والتى تظهر واضحة فى مها الشبيهة بالمخرمات ( الدانتلا ) فى دقتها وجمالها .

وقد امتاز العصر الصفوى بعدد وافر جداً من الأوانى الفضية والذهبية التى أعجب بها الرحالة فى قصور الشاه ورجال البلاط ؛ على أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية ولا سيما أن بعضها كان يزين بالجواهر والمينا ليستعمل فى الحفلات وسائر المناسبات العظيمة ، والواقع أن قصور إيران لا تزال عامرة بالتحف النفيسة التى ترجع إلى القرون الثلاثة الماضية ، والتى تمتاز بمادتها الثمينة وصناعتهـا الدقيقة ؛ ولـكن تأثرها بالأساليب الفنية الغربية تأثراً يختلف مداه يحملنا على اعتبارها تحفاً تدل على الثروة والأبهة أكثر مما تدل على الذوق الفنى والأساليب الزخرفية التى عرفت عن الإيرانيين فى عصورهم الذهبية .

### التحف المعدنية فى الطراز المغربى

كانت صناعة التحف المعدنية فى الأندلس لا تختلف كثيرا فى أساليبها الفنية عن التحف التى عرفناها فى مصر ، اللهم إلا فى بعض العناصر الزخرفية التى أقبل عليهـا الفنانون فى الأندلس أكثر من غيرها .

---

(١) A Survey of Persian Art III fig 855, VI pl. 1425 A, 1428 A

(٢) المرجع نفسه ، جزء ٦ ، اللوحة ١٤٢٦ .



( شكل ٤٧١ ) تمثال حصان من البرونز ، يرجح ان يكون من صناعة الأندلس فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) ، ومحفوظ فى متحف قرطبة .

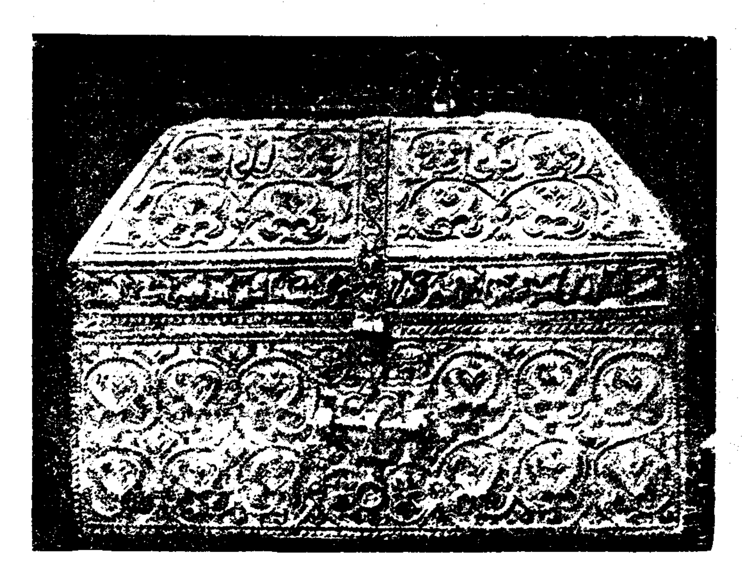
والراجح أنهم عرفوا التحف المصنوعة على هيئة الحيوانات والطيور . ومن أمثلة ذلك تمثال حصان من البرونز (شكل ٤٧١) محفوظ الآن فى متحف قرطبة Museo Provincial والظاهر أنه كان قبل ذلك فى دير سان جيرونيمو San Geronimo على مقربة من قرطبة ، بعد أن عثر عليه فى أطلال مدينة الزهراء . ولعله كان جزءاً من إحدى نافورات المياه فى القصر وسطح هذا التمثال مغطى بزخارف من أقواس متصلة تؤلف أشكالا بيضية ، فيها رسوم أوراق شجر تظهر عروقها . وتشبه هذه التحفة التماثيل المصنوعة من البرونز فى العصر الفاطمى ، حتى ذهب ميجون Migeon إلى أنها فاطمية الأصل إلا إذا صح أن صناعاً من مصر أو الشام وفدوا إلى بلاط عبد الرحمن الناصر وصنعوا مثل هذه التحف[١] .

ولكننا نرجح أن الأساليب الفنية الفاطمية فى صناعة التماثيل المعدنية المجوفة انتشرت فى أنحاء العالم الإسلامى ووصلت إلى أوربا فى العصور الوسطى ، فحسبنا أن نذكر أن هذه التحفة التى نحن بصددها الآن متأثرة فى صناعتها بالطراز الفاطمى وقد تكون من منتجات الصناع الأندلسيين أنفسهم .

ومن التحف التى ذاعت صناعتها فى الأندلس صناديق من الخشب المغطى بصفائح

---

(١) Migeon : Manuel I p 377—78



شكل ٤٧٢ ) صندوق صغير من الخشب المصفح بالفضة المذهبة ، من صناعة الأندلس فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠م ) ومحفوظ فى كاتدرائية جيرونا .

من الفضة ، ومن أمثلة ذلك صندوق محفوظ فى كاتدرائية جيرونا Gerona ( شكل ٤٧٢ ) ، عليه زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية ، فضلا عن كتابة نصها : « بسم الله بركة من الله وعن سعادة وسرور دائم لعبد الله الحكم أمير المؤمنين المستنصر بالله مما أمر بعمله لأبى الوليد هشام ولى عهد المسلمين . . تم على يد جوذر[١] فتاه[٢] » .

ومن التحف الأندلسية المشهورة ثريا من البرونز ( شكل ٤٧٣ ) محفوظة الآن فى متحف مدريد وعليها زخارف نباتيــة مخرّمة فضلا عن كتابة بخط مغربى باسم محمد الثالث سنة ٧٠٥ هـ ( ١٣٠٥ م ) ، وهو من سلاطين بنى نصر[٣] .

وقد ازدهرت صناعة الأسلحة فى الأندلس ولا سيما فى طليطلة والمرية واشبيلية ومرسية ، ولكن لم تصل إلينا أسلحة أندلسية ترجع إلى ما قبل القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . ولعل أبدعها السيوف التى تنسب إلى أبى عبد الله محمد الحادى عشر Bobadil من سلاطين بنى نصر . ومنهـا سيف فى متحف مدينة كاسل ( شكل ٤٧٤ ) . وقوام زخارفها رسوم

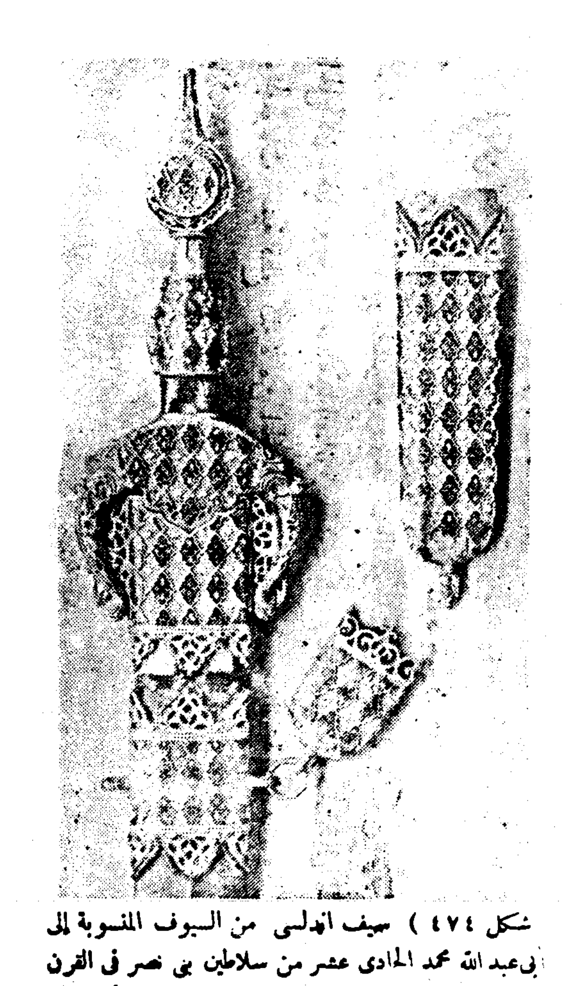
(١) كان جوذر هذا من الفتيان الصقاليـة وكان من المقربين إلى الحكم الثانى وممن سعوا فى أن يولوا بعده أخاه المغيرة بدلا من ابنه هشام . انظر صفحة ٤٩٥ .

(٢) Répertoire V, p 121

(٣) Répertoire, XIII, p 290



(شكل ٤٧٣) ثريا من البرونز ، من صناعة الأندلس سنة ٧٠٥ هـ (١٣٠٥ م) . ومحفوظة في متحف مدريد



(شكل ٤٧٤) سيف أندلسي من السيوف المنسوبة إلى أبي عبد الله محمد الحادي عشر من سلاطين بني نصر في القرن التاسع الهجري (١٥ م) . ومحفوظ في متحف مدينة كاسل .

دقيقة من الفضة المخرمة فضلا عن المينا الحمراء والزرقاء والبيضاء وعن الكتابات بالخط الكوفى

أما فى شمالى إفريقية فان صناعة التحف المدنيــة لم تصل إلى الازدهار الذى عرفته فى سائر أنحــاء العالم الإسلامى . فقد كان التكفيت نادرا وكانت التحف تزين بزخارف محفورة فى معظم الأحيان وكانت رسومها بعيدة عن الدقة والإتقان ، ومعظمها رسوم هندسية أو نباتية محرّفة عن الطبيعة وتذكر برسوم التحف العادية التى نعرفها من عصر المماليك .

### التحف المعدنية فى الطراز العثمانى

قل الإقبال على التحف المصنوعة من البرونز فى الدولة العثمانية ، كما انصرف الفنانون عن صناعة التكفيت بالفضة . وكان من المنتجات الفنية فى هــذا الميدان ثريات وتنانير على النحو الذى عرفناه فى عصر المماليك ، فضلا عن آنية من النحاس المزخرف بالمينا . ولــكن أهم ما امتاز به الطراز العثمانى فى ميدان التحف المدنيــة هو الأسلحة ، التى عنى الفنانون بصناعتها من أجود أنواع الصلب وأقبلوا على زخرفتها برسوم الزهور والفروع النباتية من المينا او بالرسوم المحفورة والمذهبة .

### التحف المعدنية فى الطراز الهندى الاسلامى

لم يكن للتحف المدنية فى الهند الاسلامية ما تمتاز به ميزة خاصة ، اللهم إلا فى الموضوعات الزخرفية ورسوم الزهور والنبات التى كان الفنانون الهنود يقبلون عليها بنوع خاص والتى نعرفها فى هوامش الصور الهندية وفى زخارف المنسوجات والسجاد . ولــكن الإقبال على الحلى كان عظيما ، ونبغ فى صناعتها الفنانون الهنود بنوع خاص وقد وصلت إلى المتاحف والمجموعات الفنية قطع كثيرة من الحلى الهندية المصنوعة من الفضة والذهب والمرصــعة بالأحجار الكريمة والمينا .

# الزجاج والبلور

## التحف الزجاجية فى فجر الإسلام

عثر المنقبون عن الآثار فى حفائر الفسطاط وسامرا والسوس والمدائن ومدينة الزهراء والرى وساوه ونيسابور على مقادير وافرة من الأوانى الزجاجية ؛ ولكن معظمها مكسور ، فالكامل منها لا يكاد يتجاوز قنينات صغيرة لعلها كانت تستعمل للعطر أو ما إلى ذلك من السوائل الغالية .

وقد اختص العالم السويدى الدكتور لام Lamm بدراسة الزجاج ، فكتب المؤلف الذى ظهر عنه فى مجموعة المؤلفات التى نشرها الألمان عن سامرّا ، كما كتب عن الزجاج الذى عثرت عليه البعثة الفرنسية فى السوس وعن مجموعات من الزجاج المحفوظ فى المتاحف المختلفة ، وذلك كله فضلا عن مؤلفه الكبير عن الزجاج والبلور الصخرى فى الشرق الأدنى خلال العصور الوسطى ، وقد ألم فيه بتاريخ التحف الزجاجية الإسلامية . أما ما عثر عليه الألمان من الزجاج فى حفائرهم بأطلال المدائن ( أكتيسيفون ) فقد أشار إليها الدكتور رويتر Reuther والدكتور كونل فى الرسالتين اللتين أصدرتهما متاحف الدولة فى برلين عن هذه الحفائر.

ولكنا نأخذ على الدكتور لام فى كل هذه الأبحاث أنه يبالغ فى تقدير أقل العناصر الفنية شأنا للوصول إلى تحديد التاريخ الذى ينسب إليه كثير من التحف الزجاجية ، فهو يظن أن فى استطاعته نسبة بعض التحف إلى قرن بعينه أو إلى فترة واقعة بين قرنين أو ثلاثة ، بينما الحق أننا لا نستطيع فى كثير من الأحيان أن نطمئن إلى النتيجة التى يصل إليها . والواقع أننا حين ندرس المنتجات الزجاجية فى فجر الاسلام يجب أن نتذكر أن الشرق الأدنى اشتهر منذ العصر الرومانى بصناعة الأوانى الزجاجية الجيلة ، ولا سيما فى مصر والشام ، بل إن شهرة وادى النيل فى هذا المضمار ترجع إلى العصور القديمة . كما يجب أن نذكر أن الأساليب الفنية التى عرفها الشرق الأدنى فى صناعة الزجاج قبل الإسلام ظلت سائدة فيه خلال القرون الأربعة الأولى بعد الهجرة وكان التطور فى هذا الميدان أبطأ منه فى غيره من ميادين الفن الإسلامى . وفضلا عن ذلك فقد كان الإقبال على استعمال الزجاج فى فجر الاسلام عظيما وكانت الأساليب الفنية فى هذا العصر مشتركة بين الأقاليم الاسلامية المختلفة ، فلسنا

نستطيع أن ننسب بعض التحف الزجاجية إلى العراق دون مصر أو الشام أو إلى إيران دون أى إقليم إسلامى آخر ، اللهم إلا إذا قام على صحة هذه النسبة دليل يمكن الاطمئنان إليه .

ومهما يكن من شيء فإن الزعامة فى انتاج التحف الزجاجية فى فجر الاسلام كانت لمصر والشام . وكان صانعوا الزجاج فى العراق يقلدون أشكال الأوانى والأساليب الزخرفية فى التحف الزجاجية التى كانت تنتجها أمهات المدن فى سوريا وفلسطين مثل صور وأنطاكية وعكا والخليل ودمشق وحلب . وقد كتب الثعالبى المتوفى فى القرن الخامس الهجرى (١١م) أن المثل كان يضرب برقة الزجاج السورى ونقاوته . ومن النصوص التاريخية التى جاء فيها ما يشهد بتقدم مدينة حلب فى صناعة الزجاج حكاية فى باب فضل القناعة من كتاب « جلستان » للشاعر الإيرانى سعدى ، تحدث فيها عن تاجر ثرثار أخبره أنه يستعد لرحلة بعيدة فسأله سعدى أين تكون تلك السفرة . وأجاب التاجر : « أريد أن أحمل الكبريت من إيران إلى الصين فقد سمعت أن له قيمة عظيمة فيها . ومن هناك آخذ الخزف الصينى إلى بلاد الروم ، ثم أحمل الديباج الرومى إلى الهند والفولاذ الهندى إلى حلب . وآخذ الزجاج الحلبى إلى اليمن والأقمشة اليمنية إلى إيران » .

وصفوة القول أن التحف الزجاجية العاديه فى فجر الاسلام كانت لا تختلف كثيرا عن التحف الزجاجية التى عرفتها الأقاليم الاسلامية قبل الفتح العربى ، وأن أسهل أنواع التحف الزجاجية من حيث الدرس والتاريخ هى التى ظهرت بعد القرن الخامس الهجرى (١١م) حين وصل الفنانون إلى أساليب جديدة ازدهر بعضها فى أقاليم معينة وفى فترات محدودة فى التاريخ الإسلامى .

ولذلك كله كان الأفضل أن تدرس التحف الزجاجية فى فجر الاسلام بحسب زخارفها وأساليب صناعتها . فهناك زجاج لا زخارف عليه ، فلا يعنينا منه إلا أشكال الأوانى المختلفة[١] . والملاحظ أنها أقل أناقة من أشكال الأوانى فى العصر الرومانى . وهى مع ذلك متنوعة جدا .

أما الزجاج ذو الزخارف فأنواع شتى ، بحسب الأساليب المتبعة فى رسم زخارفه ، فمنه نوع ذو ثنايا وضلوع . وكان الصناع يصلون إلى إنتاجه بوساطة نفخ الزجاج فى قالبين ، الواحد بعد الآخر . ومنه نوع ذو رسوم منفوخة فى قالب . وكان القالب فى العادة من قطعتين من الفخار أو المعدن أو الخشب . وثمت قوالب من قطعة واحدة ولكن جزءها

---

(١) C.J. Lamm: Mittelalterliche Gläser und Steinschnitarbeiten aus dem Nahen Osten III, pl. 1—4

(شكل ٤٧٥ ) كأس من الزجاج ، من صناعة مصر فيما بين القرنين الثانى والرابع بعد الهجرة .وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

العلوى أعرض من جزئها السفلى بحيث يمكن الصانع أن يخرج الإناء الزجاجى من القالب وثمت قنينات نفخ جزؤها العلوى فى قالب وجزؤها السفلى فى قالب آخر ثم جمع الجزءان ليؤلفا إناء واحداً . وقوام الزخرفة فى التحف الزجاجية ذوات الرسوم المنفوخة فى القالب فى فجر الإسلام الدوائر ذوات المركز الواحد والكتابات



( شكل٧٦ [illegible]) كأس [illegible] الزجاج الاسلامى فى القرن الأول أو الثانى بعد الهجرة ([illegible] م) وكانت محفوظا فى القسم الإسلامى [illegible]حف برلين .



( شكل ٤٧٧ ) إناء صغير من الزجاج من صناعة الشرق الأدنى فى فجر الإسلام وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .



( شكل ٤٧٨ ) قنينة من الزجاج فوق ظهر جمل . من صناعه مصر فى فجر الإسلام . وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

والرسوم الهندسية وزخارف أخرى تشبه أقراص العسل[١] .

ومن الزجاج ذى الزخارف نوع ذو رسوم مختومة (شكلى ٤٧٥ ، ٤٧٦) ، وآخر ذو رسوم مصنوعة بآلة كالملقط أو المنقاش[٢] ، وثالث ذو زخارف محفورة أو مقطوعة على الدولاب ، ورابع ذو خيوط زجاجية وأقراص مضافة[٣] (شكل ٤٧٧) . وقد يركب الإناء فوق تمثال حيوان أو طائر[٤] (شكل ٤٧٨) ومن هذا الزجاج ذى الزخارف نوع ذو خيوط مضافة ومضغوطة فى سطح الإناء فى رسوم متمرجة وملوّنة تكسب التحفة نوعا من زخارف المرمر (شكل ٤٧٩) . وهــذا النوع قديم فى الشرق الأدنى . وقد ظل معروفا إلى القرن



( شكل ٤٧٩) قنينتان من الزجاج من صناعة مصر أو الشام فى فجر الإسلام . فى متحف الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول

(١) المرجع نفسه ، اللوحات ٨ — ١٤
(٢) المرجع نفسه ، اللوحات ١٥ — ١٩
(٣) المرجع نفسه ، اللوحات ٢٠ — ٢٨
(٤) المرجع نفسه ، اللوحات ٢٠ — ٢٣



( شكل ٤٨٠ ) ختم زجاجى باسم عبيد الله بن الحبحاب . مؤرخ من سنة ١١٠ هـ ( ٧٢٩ م ) .

السابع الهجرى[١] (١٣م) . ومنه نوع آخر فو زخارف منقوشة فى الزجاج « على البارد » أى لم محرق فيه ، وثمت زخارف مذهبة أو بالبريق المعدنى.[٢] ويُظن أن استعمال البريق المعدنى فى الزجاج عُرف فى مصر قبل الإسلام كما يظهر من انائين صغيرين فى متحف فكتوريا والبرت ، يمكن أن تُقرن رسومهما برسوم النسوجات القبطية[٣] . ولكننا لا نطمئن إلى أن الزخارف الموجودة على بعض الأوانى الزجاجية قبل الإسلام مرسومة بالبريق المعدنى ، على الرغم من أنها تشبهه فى اللون .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة ومتحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول مجموعات طيبة من التحف الزجاجية التى ترجع إلى فجر الإسلام ، كما أن بعض المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة فى أوربا وأمريكا تضم من تلك التحف الزجاجية ما يمثل كثيراً من الأشكال والأساليب الفنية التى عرفها صنّاع الزجاج فى القرون الخمسة الأولى بعد الهجرة . والطريف أن أشكال بعض هذه التحف من التنوع والإبداع بحيث تشمل معظم الأشكال التى نعرفها فى التحف الزجاجية التى تخرجها المصانع فى العصر الحاضر . والحق أن دراسة اللوحات ، التى وضّح بها الدكتور لام مؤلفه الكبير عن الزجاج الإسلامى تسفر عن ملاحظات طريفة فى هذا الميدان .

ومن المصنوعات الزجاجية فى فجر الإسلام أقراص زجاجية كانت تتخذ عيارات للوزن ( شكل ٤٨٠ ) أو الكيل ، فيطبع بها على الأوانى لبيان أحجامها المختلفة[٤] . وكثير منها بأسماء ولاة مصر وبأسماء الخلفاء الفاطميين . والمعروف أن الزجاج كان يستعمل بمصر فى هذا الشأن خلال العصر الرومانى .

---

(١) ب — المرجع نفسه ، اللوحات ٢٩ — ٣٢

(٢) — المرجع نفسه ، اللوحة ٣٤

(٣) Butler: Islamic Pottery. Martin : Lustre on Glass and Pottery

(٤) Lane-Poole : Cologue of Arabic glass Weights, British Museum. Rogers Bey : Glass as a Material for Standard Coin Weights. F. Petrie : Glass Stamps and Weights.



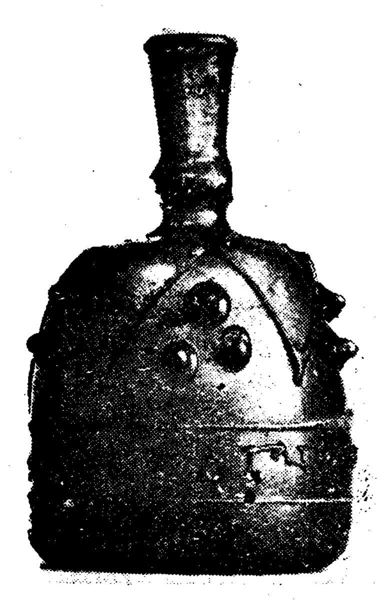
( شكل ٤٨١ ) كأس من الزجاج من صناعة مصر أو الشام فيما بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة ( ٩ — ١١ م ) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

## الزجاج والبلور الفاطمى فى مصر والشام

تقدمت صناعة التحف الزجاجية فى العصر الفاطمى تقدما عظيما ، كان سبيلا إلى بلوغها الذروة العليا فى عصر المماليك ، الذى صنعت فيه المشكايات المموهة بالمينا . وهى فخر صناعة الزجاج عند المسلمين على الإطلاق .

وقد جاء فيما كتبه ناصر خسرو عن رحلته فى مصر بين عامى ٤٣٩ و ٤٤١ هـ ( ١٠٤٦ — ١٠٥٠ م ) أن البقالين والعطارين وبائعى الخردة كانوا يقدمون الأوانى الزجاجية والخزفية والورق ليوضع فيها ما يبيعونه ، فلم يكن لازما أن يبحث المشترى عن شىء يضع فيه ما يبتاعه .

وكانت مراكز صناعة الزجاج فى الفسطاط ومدينة الفيوم والأشمونين والشيخ عبادة



( شكل ٤٨٢ ) قنينة من الزجاج ، من صناعة مصر أو الشام فى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة ( ١١ — ١٢ م ) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

والاسكندرية . وطبيعى أن زخرفة الزجاج فى بداية العصر الفاطمى لم تكن تختلف كثيراً عن زخرفته فى عصر الإخشيديين وأنها أخذت تتطور بعد ذلك ليصبح لها الطابع الفاطمى . على أن هذا التطور كان فى دقة الصنعة وإتقان الزخرفة وغناها أكثر مما كان فى الأساليب الفنية أو الشكل ، فإننا نرى فى العصر الفاطمى ما كنا نراه قبله من تزيين الأوانى الزجاجية بالنفخ والضغط والخيوط الرفيعة والقطع وما إلى ذلك من الأساليب الفنية ( الأشكال ٤٨١ و ٤٨٢ و ٤٨٣ ) .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة قطعة من سلطانية مصنوعة من الزجاج الأبيض اللبنى وعليها زخارف عظيمة البروز ، كان قوامها شريطاً فيه رسم تيوس متقابلة وفوقه كتابة بالخط الكوفى[١] . والراجح أن هذه القطعة ترجع إلى بداية العصر الفاطمى .

ومن التحف الزجاجية الفاطمية قماقم أو قنينات لها جسم كروى تماما (شكل ٤٨٤) أو كروى ذو فصوص ( شكل ٤٨٥ ) ورقبة اسطوانية طويلة وعليها زخارف هندسية او حيوانات فى جامات .

ومن التحف الزجاجية النادرة مقلمة فى القرن السادس الهجرى (١٢ م) كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين ( شكل ٤٨٦ ) . وهى من زجاج سميك يقلدون به البلور الصخرى .

ولعل أبدع المنتجات الزجاجية الفاطمية وأعظمها قيمة من الناحية الفنية هى الزجاج المذهب والمزين بزخارف تبدو كالبريق المعدنى . وكان الدكتور بتلر Butler أول من لفت النظر إلى هذا النوع من الزجاج وذلك فى كتابه عن الخزف الإسلامى[٢] ؛ إذ أنه اعتمد على بعض قطع منه ليدعم نظريته فى أن البريق المعدنى كان معروفا فى مصر قبل الإسلام . وهى

---

(١) Wiet : Album du Musée Arabe pl. 90

(٢) A. Butler : Islamic Pottery



( شكل ٤٨٣ ) قنينة من الزجاج، من صناعة مصر فى القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة ( ١٠ — ١١ م ) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

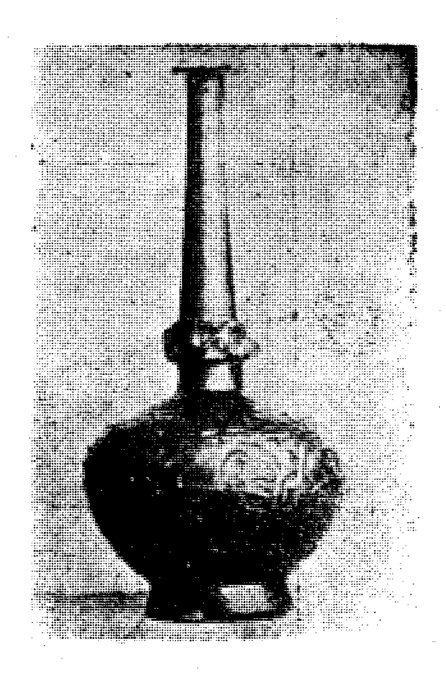
النظرية التى أيدها مارتن[١] وجلوا[٢] . وقد وصلت إلينا بعض آنية كاملة من هذا النوع ، ولكن مما يؤسف له أنها ليست واضحة الدلالة على أن رسومها بالبريق المعدنى على نحو ما نرى فى قطع مكسورة عثر عليها فى حفائر الفسطاط وحفظت فى دار الآثار العربية بالقاهرة أو تسربت إلى المتاحف والمجموعات الفنية الأخرى . وقد عثر فى حفائر سامرا على بعض قطع من الزجاج عليها زخارف من فروع نباتية تبدو كأنها بالبريق المعدنى ، مما يحتمل معه أن استعمال البريق المعدنى كان معروفا فى العراق فى القرن الثالث الهجرى .

ومن الآنية الكاملة التى وصلت إلينا ويرجح أنها من صناعة مصر فى العصر الفاطمى

---

(١) Martin : Lustre on Glass and Pottery

(٢) Gallois (in Burlington Magazine, Oct 1928, p. 186)



( شكل ٤٨٤ ) قمقم من الزجاج ، من صناعة مصر في القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . وكان محفوظا في القسم الإسلامى من متاحف برلين



شكل ٤٨٥ ) قمقم من الزجاج ، من صناعة مصر فى للقرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . فى متحف الآثار الاسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .

إناء من الزجاج الأخضر ، صغير على هيئة القلة[١] . وقوام زخرفته أشرطه أفقية وفروع نباتية منقوشة بلون بنى يرجح أنه بالبريق المعدنى . ومنها صحن من الزجاج الأخضر فى مجموعة سمو الأمير يوسف كمال[٢] ، قوام زخرفته رسم وريدة فى قاعه ورسم حرف «كا» مكررين أربع عشرة مرة فى حافته . والراجح أنه يرجع أيضا إلى العصر الفاطمى . ومنها كذلك سلطانيتان صغيرتان فى المتحف البريطانى[٣] ، قوام الزخرفة فى كل منهما شريط من الفروع النباتية .

ومن أنواع الزجاج ذى البريق المعدنى نوع أحمر عليه زخازف من رسوم طيور ووريقات تشبه ما نعرفه على الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى[٤] . بل يقال إن هناك قطعة من

---

(١) Kühnel : Islamische Kleinkunst p. 180 fig 148

(٢) Lamm : Mittelalterliche Gläser II, pl. 34 (8)

(٣) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ٣٧ ( ٩ — ١٠ )

(٤) المرجع نفسه ، اللوحات رقم ٤٠ — ٤٥



( شكل ٤٨٦ ) مقلمة من الزجاج من صناعة مصر فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .

هذا النوع عليها امضاء سعد[1] . والمشاهد أن القطع غير الممتازة من هـذا النوع تتكون زخارفها من رسوم نباتية أو من أشرطة ورسوم هندسية ، وكثيرا ما نرى هـذه الرسوم

Migeon : Manuel II p 118 (١)

الهندسية على قنينات مضلعه وبلون فضى[١] .

وفى دار الآثار العربيه بالقاهرة قاع إناء زجاجى أخضر اللون ( رقم السجل ٨١٦٧أ) قطره خمسة سنتيمترات ونصف وعليه بالبريق المعدنى خمسة أسطر من كتابة بخط نسخ ، لا تزال بعض حروفه قريبة من الخط الكوفى . ونص هذه الكتابة : « عمل عباس بن نصير بن أبى يوسف بن جرير من سعيد التلاوى[٢] »

ومن التحف الزجاجية المشهورة أقداح يسميها الغربيون كؤوس القديسة هدويج Hedwigsglass وهى مصنوعة من الزجاج السميك الثقيل ذى الزخارف المقطوعة والمضغوطة والأصل فى هذه التسمية أن كأسين من هذا النوع كانتا فى حيازة القديسة هدويج الألمانية والمتوفاة سنة ١٢٤٣ م . وتتميز هذه الكؤوس بأنها، فى هيئتها العامة، تشبه شكل الدلو والسطل وبأن دائر قاعدتها بارز إلى الخارج ، وبأن سطحها تغطيه زخارف مقطوعة تمتد على مساحته كلها حتى أنه من العسير تمييز الأرضية من الموضوعات الزخرفية . وتتألف هذه الزخارف من أسود وطيور ناشرة أجنحتها وأشجار خلد ومراوح نخيلية . وعلى إحدى هذه الكؤوس رسم هلال وعدد من النجوم كأنها رنك ، كما أن على بعضها رسم ترسة غريبة تشبه شكل العين[٣]

والمعروف من كؤوس القديسة هدويج نحو عشر تحف ، أهمها موجود فى كاتدرائية مدينة مندن Minden بمقاطعة بروسيا ، وفى كاتدرائية كراكاو ببولنده وفى متحف امستردام Rjiksmuseum وفى المتحف الألمانى بمدينة نورنبرج وفى متحفى غوطا وبرزلاو وفى كاتدرائية هلبرشتاد بمقاطعة بروسيا . وقد كان الاختلاف كبيرا بين مؤرخى الفنون على تحديد الإقليم الذى صنعت فيه هذه الكؤوس ، فنسبها بعضهم إلى بوهيميا وإلى أقاليم المانية أخرى ، كما نسبها معظمهم إلى مصر فى القرن السادس الهجرى (١٢م) . وقد كشفت قنينة زجاجية من العصر الفاطمى ، وهى محفوظة الآن فى متحف بنا كى بأثينا ، وعليها زخارف تشبه زخارف كؤوس القديسة هدويج وترجح نسبة هذه الكؤوس إلى مصر . وعلى كل حال فإن الراجح أن القديسة حصلت على ما كان لديها من تلك الكؤوس عند زيارتها للحج فى الأماكن المقدسة لفلسطين .

والظاهر أن كؤس القديسة هدويج كانت من التحف الزجاجية التى تحل محل الأوانى المصنوعة من البلور لأنها أقل نفقة منها ، ولكنها تشبهها فى الزخارف إلى حد كبير ، وهذا

(١) Lamm : Mittelalterliche Gläser II pl. 40 (10—11)

(٢) Répertoire VI p. 76.

(٣) Lamm : Mittelalterliche Gläser II pl. 65.



( شكل ٤٨٧ ) إحدى الكؤوس الزجاجية المعروفة باسم كؤوس القديسة هدويج . من صناعة مصر في القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) ومحفوظة فى متحف امستردام

يؤيد أن هذه الكؤوس من المنتجات المصرية .

أما البلور فقد أقبل عليه علية القوم لأنه أصلب من الزجاج العادى وألطف منظراً ، واتخذوا منه آنية اعتقدوا أن للشرب فيها فوائد . وازدهرت صناعة الأوانى البلورية فى العصر الفاطمى بوجه خاص . وكانت موضع إعجاب الرحالة الإيرانى ناصر خسرو ، فسجل فى حديث رحلته أن الأوانى البلورية التى رآها فى سوق القناديل على مقربة من جامع عمرو كانت غاية فى الجمال والأبداع . وذكر فى هذه المناسبه أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمن وجيز . ثم جئ ببعضه من إقليم البحر الأحمر ، وكان هذا النوع الجديد أجمل من المغربى وأشف . ومن المحتمل أن التوفيق إلى استعمال البلور الصخرى من مصر نفسها كان سببا فى انخفاض ثمنه وإنتاج التحف الكثيرة منه ، حتى استطاع الخلفاء والوزراء



( شكل ٤٨٨ ) إبريق من البلور الصخرى من صناعة مصر فى بداية العصر الفاطمى ومحفوظ فى كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية ،

وعلية القوم فى العصر الفاطمى أن يجمعوا منها المقادير الكبيرة التى جاءت الإشارة إليها فى كتب التاريخ والأدب .

ومعظم ما نعرفه من التحف الاسلامية المصنوعة من البلور محفوظة فى كنائس الغرب ومتاحفه ولعل السر فى الحرص عليه وبقائه إلى الآن أن البلور الصخرى كان يعتبر رمزا للنقاء الروحى نظرا لشفوفه ونقاوته ، فكان الغربيون يحفظون فيه بعض المخلفات المقدسة . وفى مجموعة هرارى بدار الآثار العربية بعض تحف صغيرة من البلور الصخرى ، من بينها قنينات صغيرة ، بعضها له عدة أضلاع ومن بينها قطع للعبة الشطرنج كما أن من بينها تحفا صغيرة لسنا نعرف حقيقة استعمالها[1] .

وليس تحديد التاريخ الذى ترجع إليه التحف المصنوعة من البلور الصخرى أمراً يسيرا ، فبعض تلك التحف يرجع إلى ما قبل العصر الفاطمى ، وقد يكون من مصر فى العصر

---

(١) Lamm : Mittelalterliche Gläser II pl. 74, 78

البيزنطى[١] أو من بيزنطة نفسها[٢] أو من إيران[٣] أو من العراق أو مصر فى القرن الثالث الهجرى[٤] ( ٩ م)

أما سائر التحف البلورية فإننا نعرف اثنتين منها ، على كل منهما كتابة تحدد تاريخها : الأولى إبريق على هيئة الكمثرى ، محفوظ فى كنوز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية ( شكل ٤٨٨ ) . وقوام الزخرفة المقطوعة فى هذا الإبريق رسم أسدين بينهما شجرة الخلد ، وعلى المقبض تمثال خروف صغير . وبين رقبة الإبريق وبدنه شريط من الكتابة الكوفية نصها : « بركة من الله للإمام العزيز بالله »

والتحفة الثانية المؤرخة حلقة من البلور على شكل هلال فى المتحف الجرمانى بمدينة نورنبرج بالمانيا[٦] ، وعليها ، بالخط الكوفى ، العبارة الآتية : « لله الدين كله الظاهر لإعزاز دين الله أمير المؤمنين »

وفى كاتدرائية مدينة فرمو Fermo بإيطاليا أبريق من البلور الصخرى ، رقبته مفقودة وعلى بدنه زخرفة من طائرين متواجهين ، بينهما فروع نباتية غاية فى الدقة[٧]، وفوق ذلك شريط من الكتابة الكوفية ، نصها : « بركة وسرور بالسيد الملك المنصور » . ولا يمكن أن يكون المقصود هنا الخليفة الحاكم بأمر الله أبو على المنصور أو الخليفة الآمر بأحكام الله أبو على المنصور ، كما يظن الدكتور لام Lamm ، فأن لقب السيد الملك يشير إلى الوزراء فى آخر العصر الفاطمى .

ومما يساعد فى بعض الأحيان فى تقدير التاريخ الذى صنعت فيه التحف البلورية الإسلامية المحفوظة فى كنائس أوربا ومتاحفها أن بعضها مركب على قطع أخرى معظمها من المعادن النفيسة المصنوعة فى أوربا والتى يمكن معرفة تاريخها بطرازها الفنى أو بما تتصل به من حوادث[٨].

واللاحظ فى التحف المصنوعة من البلور الصخرى أن أقدمها تكون زخارفه تامة البروز

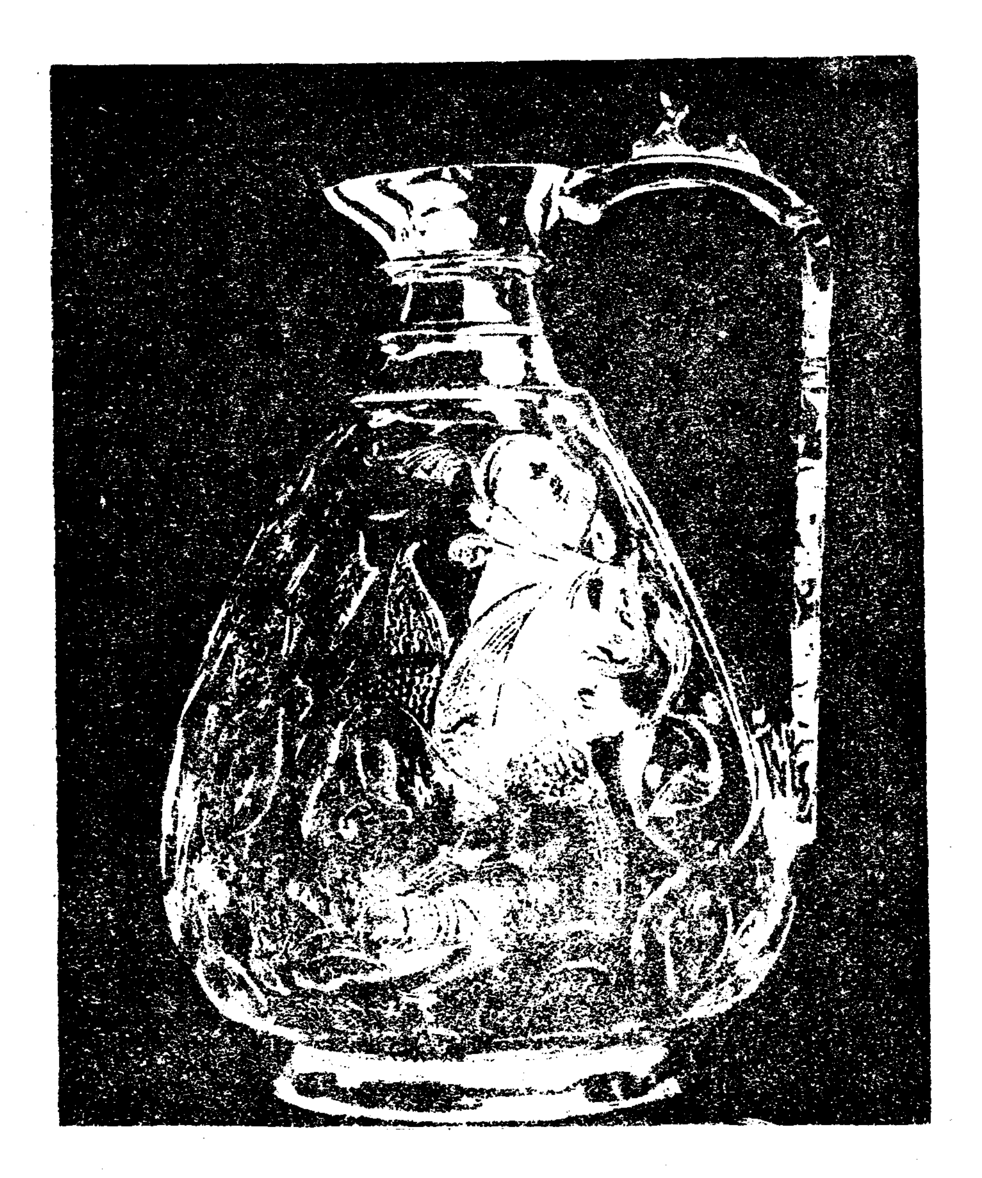
---

(١) المرجع نفسه، اللوحة ٦٤ ( ١ )
(٢) المرجع نفسه ، اللوحه ٦٤ ( ٢ )
(٣) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٤ ( ٣ )
(٤) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٤ (١٢)
(٥) المرجع نفسه ، اللوحة ٧٥ (٢٠١)
(٦) المرجع نفسه اللوحه ٦٧ ( ٢ )
(٧) المرجع نفسه ج ١ ص ١٩٥ ( ٢ )
(٨) المرجع نفسه ج ١ ، اللوحات ٦٨ — ٧٥



( **شكل ٤٨٩** ) إبريق من البلور الصخرى . من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) .
ومحفوظ فى متحف اللوفر

وقطعها فى البدن ظاهراً ، بينما نرى فى التحف التى ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى أن بروز الزخارف بسيط ولا يكاد يفصلها تماماً عن بدن التحفة أو أرضية الرسم . وعلى كل حال فإن ما وصل إلينا من هذه التحف متنوع الأشكال والأحجام ، من أباريق على هيئة الكمثرى



( شكل ٤٩٠ ) إبريق من البلور الصخرى . من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) ومحفوظ فى متحف ڤكتوريا وألبرت

إلى فناجين وصحون وقنينات وكؤوس وعلب وقطع شطرنج وغير ذلك .

أما الأباريق فنها واحد فى متحف اللوڤر ، أصله من كاتدرائية سان دنى Saint Denis وارتفاعه واحد وعشرون سنتيمترا وعليه زخرفة من شجرة فيها مراوح نخيلية يحف بها من الجانبين رسم ببغاء ( شكل ٤٨٩ ) . وفوق هذه الزخرفة كتابة دعائية بالخط الكوفى

ويظن أن هذه التحفة كانت هدية من روجر الثانى ملك صقلية إلى الكونت تيبولت Thibault de Champagne وأن هـذا النبيل قدمها هدية إلى الأب سوجر المتوفى سنة ١١٥١م . والراجح أنها ترجع إلى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) .

وفى متحف فكتوريا والبرت إبريق آخر من هذا النوع ، ارتفاعه واحد وعشرون سنتيمترا ونصف ، وقوام زخرفته مجموعتان من الحيوان تتألف كل منهما من رسم صقر ينقض على غزال ليفترسه ( شكل ٤٩٠ ) .

وفى قصر بتى Palazzo Pitti بفلورنسة إبريق ثالث من هذا النوع وتتألف زخرفته من رسم بجعتين ، بينهما فرع نباتى متقن وفوقهما كتابة دعائية بالخط الكوفى[١] . وفى متحف الأرميتاج إبريق آخر ذو مقبض قائم الزاوية وحول عنقه اقصير شريط ، وبه زخرفة من فرع نباتى دائر ، وأما بدنه فعليه رسم أربعة أسود ، كل اثنين منها متواجهان[٢] . وثمت أباريق أخرى ، معظمها له مقبض مستقيم وفى أعلاه تمثال صغير لحيوان أو طائر ليرتكز عليه الإبهام عند مسك الإبريق ، والبدن مزين بزخارف مقطوعة ، قوامها حيوانات أو طيور أو فروع نباتية مرسومة فى بعض الأحيان بأسلوب قد يحمل على الشك فى صحة نسبتها إلى الفن الإسلامى ويجعلنا نرجح أنه صنع فى الغرب تقليداً للنماذج التى لا شك فى صحة نسبتها إلى الشرق .

ومن أهم الأنواع الأخرى التى نعرفهـا من التحف البلورية قنينات ذوات جسم كروى ورقبة أسطوانية[٣] . كما أن هناك بعض كؤوس أو قنينات اسطوانية الشكل ، بينها ما له رقبة وما لا رقبة له . أما زخارفها فمن فروع نباتية . ومن أبدعها واحدة فى كاندرائية سان ماركو بمدينة البندقية ، لها رقبة ضيقة وعليها كتابة دعائية[٤] . ويزعم القوم أنها تحتوى على نقط من دم السيد المسيح عليه السلام .

وفى بعض المتاحف والمجموعات الأثرية أباريق من البلور الصخرى ، بدنها على هيئة كمثرى ولكنه ذو فصوص . ومنها واحد فى متحف تاريخ الفنون فى ڤينا ، له مقبضان جيلان (شكل ٤٩١ ) . ويقال إنه كان من جهاز الأميرة الاسبانية ماريانيريا ، الزوجة الأولى للقيصر

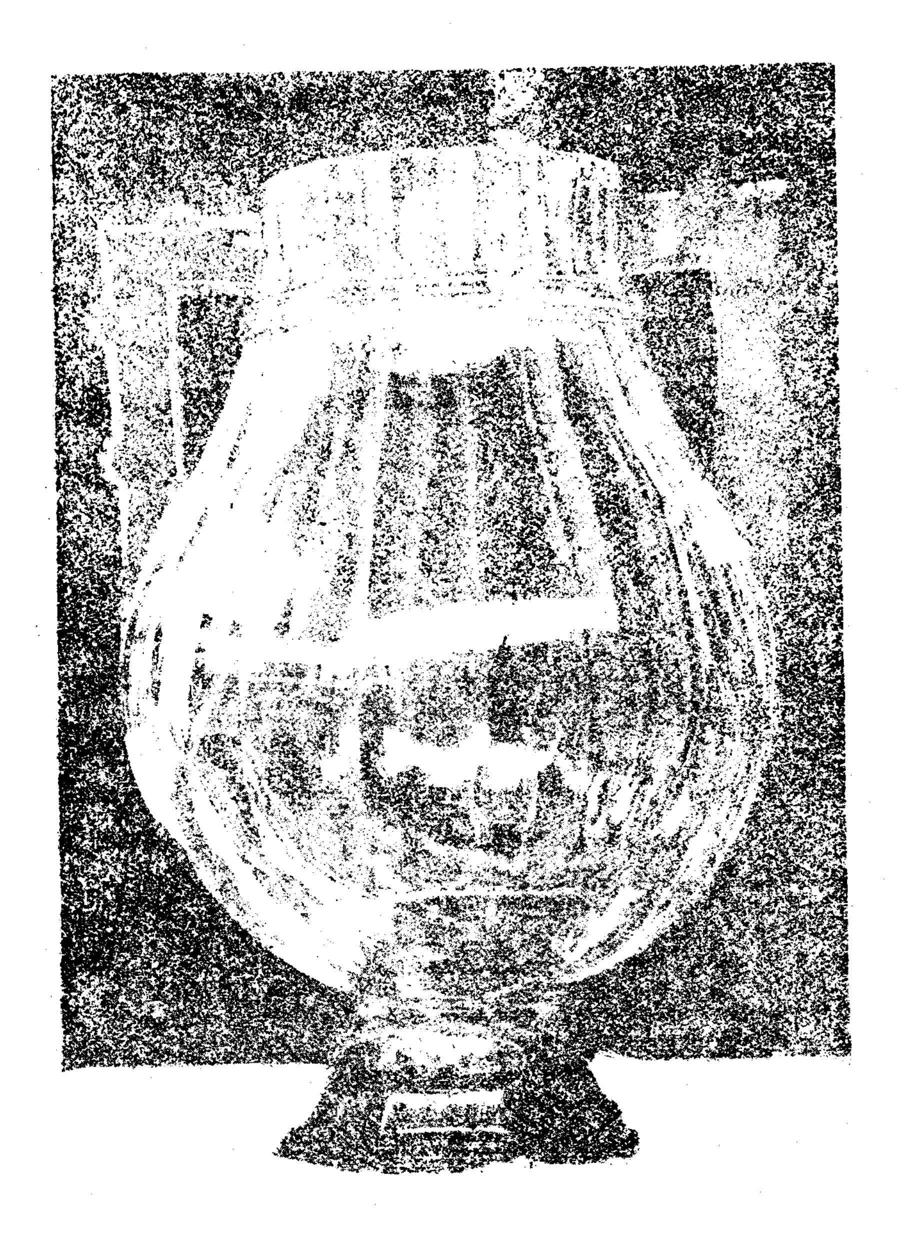
---

(١) المرجع نفسه ج ٢ اللوحة ٦٦

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٧ ( ٥ )

(٣) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٧ ( ١١و١٢و١٣)

(٤) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٩



شكل ٤٩١ ) إناء من البلور الصخرى من صناعة مصر فى القرن الخامس أو السادس الهجرى (١١ — ١٢م)
وكان محفوظا بمتحف تاريخ الفنون فى ڤينا

ليوپولد الأول ، وقد توفيت سنة ١٦٧٣ م . والراجح أن هذه التحفة الفاطمية ترجع إلى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) .

أما قطع الشطرنج فأهمها فى مجموعة الكونتس دى بهاج Contesse de Béhague فى باريس[١] .

## الزجاج المذهب والمموه بالمينا فى مصر والشام فى عصرى الأيوبيين والمماليك

بلغت صناعة التحف الزجاجية الإسلامية أوج عزها فى مصر والشام فيما بين القرنين السادس والتاسع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٥ م ) برعاية السلاطين الأيوبيين والمماليك . وكان فخر هذه الصناعة تزيين التحف بالزخارف المذهبة والمموّهة بالمينا . وطبيعى أن أصول هذه الأساليب الفنية الجديدة ترجع إلى عصر سابق لهذا الزمن الذى بدت فيه كاملة النمو. فالراجح أن هذه الأصول ترجع إلى العصر الفاطمى حين بدأ صناع الزجاج يزينونه بالزخارف المذهبة والمدهونة بالألوان التى تبدو كأنها البريق المعدنى فى بعض الحالات ، ولا شك فى أنها بالبريق المعدنى نفسه فى حالات أخرى .

وكانت الزعامة فى إنتاج هذا الزجاج ذى الزخارف المموهة بالمينا للشام ومصر ، وإن تكن صناعته قد عرفت فى إيران والعراق . وقد عثر فى مدينة الرقة على قطع مكسورة من هذا الزجاج فنسبت إلى هذه المدينة طائفة من التحف الزجاجية المموهة بالمينا فيما بين الجزء الأخير من القرن السادس والجزء الأكبر من القرن السابع الهجرى ( ١٢ — ١٣ م ) ومعظمها كؤوس مفرطحة من أعلاها . ولعل أشهرها الكأس المنسوبة إلى شارلمان والمحفوظة فى متحف شارتر[٢] Chartres . وارتفاعها أربعة عشر سنتيمترا وقوام زخرفتها شريط من عبارة دعائية وآخر من فروع نباتية ، بينهما منطقة من أشكال هندسية مختلفة ومتشابكة ومملوءة بحبيبات بيضاء وزرقاء . والراجح أن هذه الكأس ترجع إلى نهاية القرن السادس الهجرى (١٢٠٠م) . وطبيعى أنه لا أساس للقصة التى تزعم أن الإمبراطور شارلمان أهدى هذه الكأس لإحدى الكنائس الفرنسية ، حيث كانت محفوظة إلى سنة ١٧٩٨ .

ومن الكؤوس المنسوبة إلى الرقة ، والتى ترجع أيضاً إلى نهاية القرن السادس كأس فى متحف مدينة دواى Douai تعرف باسم « كأس القسس الثمانيـة » لأن سيدة وقفت بعض المال مع هذه الكأس على كنيسة تلك المدينة فى القرن الرابع عشر الميلادى للانفاق على ثمانية

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ٧٧

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ٩٦ (٣)



( شكل ٤٩٢ ) أكواب من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة الشام فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م )
وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

قسس يشربون منها مرة فى السنة إحياء لذكراها . وقوام الزخرفة فى هذه الكأس شريطان من الكتابة بينهما منطقة فيها دوائر وأشكال هندسية مملوءة بالحبيبات البيضاء والزرقاء[١] . والواقع أن هذه الحبيبات من أهم مميزات هذا الزجاج المنسوب إلى الرقة . كما أن من مميزاته أيضاً سمك الخطوط التى تؤلف رسومه المختلفة . وكتاباته بخط النسخ وقد نجد عليه رسوم طيور ورسوم آدمية ، ولكنها أقل دقة من الرسوم التى نراها على الزجاج المنسوب الى مدن الشام ( شكل ٤٩٢ ) .

وثمت مجموعات من الزجاج المموه بالمينا نسبها الدكتور لام إلى الفسطاط أو حلب أو دمشق ، ولكنا لانطمئن إلى هذه النسبة ولا نجد من الأدلة ما يكفى لنسبة بعض هذه التحف الزجاجية إلى مدينة بعينها من مدن الشام أو مصر .

ومهما يكن من الأمر فقد أقبل صناع الزجاج الفاخر فى القرن السابع الهجرى على استعمال الرسوم الآدمية فى زخارفهم وكانوا يضعونها فى أشرطة مختلفة العرض أو فى مناطق مستطيلة أو دائرية .

---

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ٩٦ (١)



( شكل ٤٩٣ ) قنينة من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة الشام فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

ومن أمثلة ذلك قنينة أو دورق من الزجاج المموه بالمينا كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين (شكل ٤٩٣) . وارتفاع هذه التحفة ثمانية وعشرون سنتيمترا ومحيطها تسعة وخمسون . وعليها تذهيب كبير لا يزال حافظا لبهائه ورونقه . والمينا متعددة الألوان ففيها الأحمر والأبيض والأخضر والبنى والأصفر . أما قوام الزخرفة فعصابة من الكتابة بخط الثلث على رقبة القنينة ، لونها أزرق وتقوم على فروع نباتية متعددة الألوان . وتحت هذه العصابة شريط من الزخارف المجدولة . وعلى بدن القنينة منطقة عريضة فيها رسم إثنى عشر فارسا من لاعبى الصوالجة وحول رؤوسهم هالات . وفوق هذه المنطقة إفريز من رسوم حيوانات تجرى : أرانب وكلاب وغزلان ودب . ويفصل بعضها عن بعض ثلاث وريدات ذوات خمسة فصوص . وفوق هذا الإفريز رسوم فروع نباتية محرفة عن الطبيعة تعلوها رسوم ثلاث بطات . وفى الجزء السفلى من بدن القنينة عصابة من زخرفة مجدولة . وزجاج هذه التحفة دقيق الصنعة وبه تضليع بسيط . أما المينا فقد أصاب الفنان فى استعمالها قسطا وافراً من التوفيق . وترجع إلى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ولعلها من صناعة دمشق أو حلب .



(شكل ٤٩٤) قنينة من الزجاج المموه بالمينا ، من بلاد الجزيرة في القرن السابع أو الثامن الهجرى (١٣ — ١٤م) . فى مجموعة سمو الأمير يوسف كمال

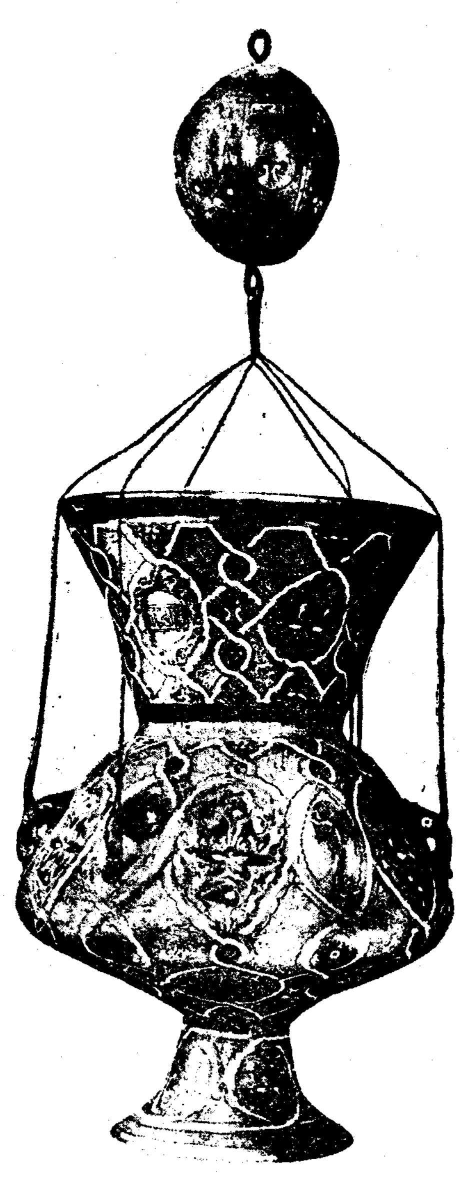
ومن أمثلته أيضاً قنينة أو دورق فى مجموعة سمو الأمير يوسف كمال ، ارتفاعها أربعون سنتيمتراً . وقوام الزخرفة فى هذه التحفة طيور وموضوعات نباتية فى أسلوب صينى ظاهر . وعلى بدنها ثلاث جامات كبيرة تضم رسوم طرب وموسيقى (شكل ٤٩٤) . والمينا متعددة الألوان من ذهبى وأزرق وأبيض . ويظن أن مثل هذه الأوانى ذات الرسوم المتأثرة بالأساليب الفنية الصينية كانت تصنع لتصدر إلى بلاد الصين ولا سيما أن عددا وافراً منها قد وجد فى تلك البلاد . والراجح أنها من صناعة الشام فى نهاية القرن السابع أو بداية الثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة قنينة من الزجاج المموه بالمينا باسم الملك الناصر صلاح الدين سلطان دمشق وحلب المتوفى سنة ٦٥٨ هـ (١٢٦٠ م) . وعلى بدنها ثلاث جامات مزينة بفروع نباتية(١) .

ولا ريب فى أن أبدع ما وصل إليه صناع الزجاج المسلمون يتجلى فى المشكاوات المموهة بالمينا . وفى دار الآثار العربية بالقاهرة أكبر مجموعة معروفة من هذه التحف النفيسة ، التى لا يزيد المعروف منها الآن عن ثلاثمائة مشكاة كاملة فى العالم كله . وتليها فى عظم الشأن المجموعة المحفوظة فى المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك .

---

(١) Wiet : Lampes pl I. Wiet : Album pl. 91



( شكل ٤٩٥ ) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة مصر أو الشام فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤م ) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وهذه المشكايات أغطية مصابيح؛ إذ لم تكن تضاء بوضع الزيت والفتيل فيها مباشرة ، بل كانا يوضعان فى مسرجة (قراية) تثبت بسلوك فى حافة المشكاة . وكان لكل مشكاة مقابض بارزة أو آذان تشبك فيها ثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو النحاس الأصفر . تجمع كلها عند كرة مستديرة أو بيضية وتبدأ عند هذه الكرة السلسلة التى تعلق بها المشكاة فى السقف ( شكل ٤٩٥ ) . وكانت تلك الكرات البيضية أو التامة التكوير تتخذ من الزجاج المدهون بالمينا كالمشكايات نفسها أو من القاشانى أو بيض النعام . ورقبة المشكاة على شكل قمع ، أما بدنها فمنتفخ ينسحب إلى أسفل وينتهى بقاعدة تقوم عليها المشكاة إذا لم تعلق .

وزجاج المشكايات أبيض مائل إلى الصفرة أو الخضرة . ونرى به فقاعات هواء صغيرة لا تصل إلى حد تشويهه ، ولا سيما أنها من العيوب العامة فى الزجاج المصنوع فى الشرق . أما المينا التى يدهن بها زجاج المشكايات فحمراء وزرقاء وخضراء وبيضاء ووردية اللون . وقوام الزخارف أشرطة فيها كتابات ، ومناطق أو جامات فيها رنوك الأمراء أو شاراتهم ، فضلا عن أسماء بعضهم وألقابهم كما أن فيها أحيانا رسوم موضوعات نباتية وهندسية ، وفى بعض الأحيان رسوم طيور . أما الكتابات فمعظمها آيات قرآنية كريمة أو عبارات تاريخية أو دعائية مكتوبة بخط النسخ المملوكى . ومن أمثلتها « الله نور



( شكل ٤٩٦ ) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا ، من مصر أو الشام فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

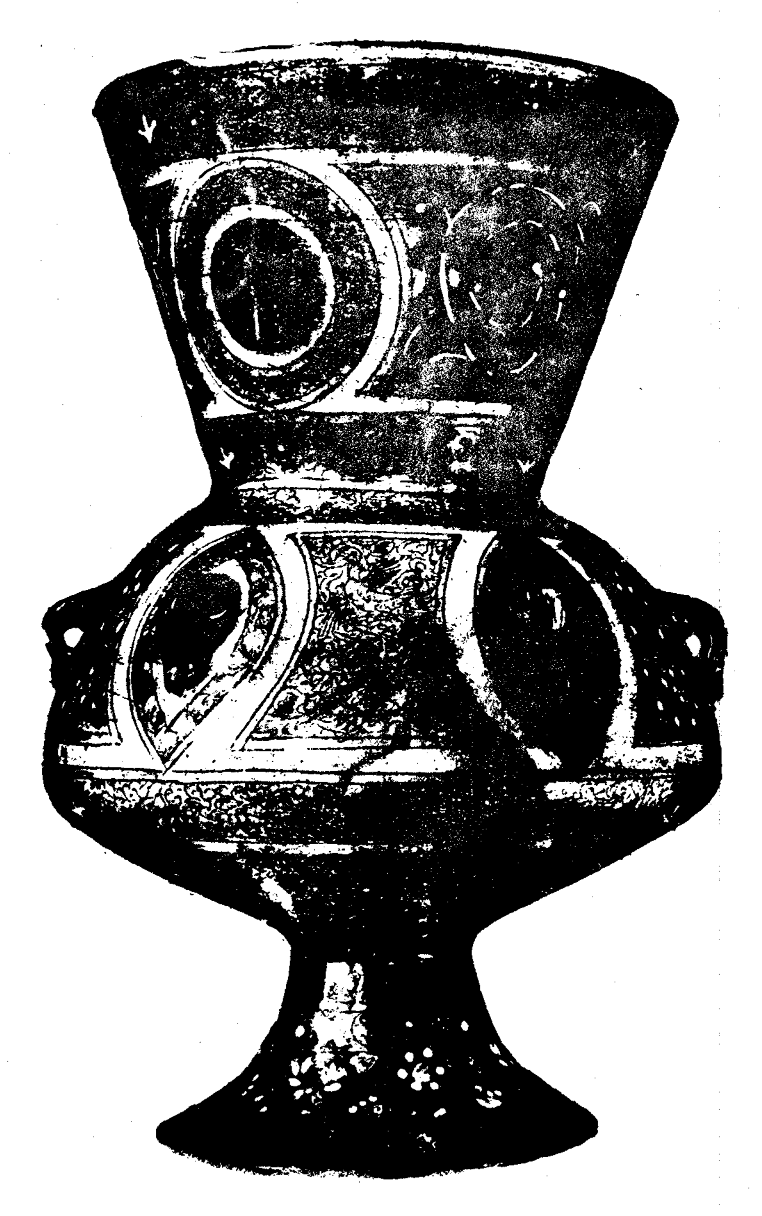
السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح . المصباح فى زجاجة . الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد» و « إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر » و «عز لمولانا السلطان الملك الظاهر أبو سعيد نصر الله » و « عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين حسن ابن محمد عز نصره » والملاحظ أن الغلطات الخطية شائعة فى كتابات المشكايات ، مما لم يكن منتظراً فى مثل تلك التحف النفيسة .

وبعض المشكايات ذو ثروة زخرفية عجيبة تتجلى فى الرسوم النباتية التى تغطى السطح كله أو جزءاً كبيراً منه والتى تبين فيها رسوم الوريدات وزهرة اللوتس والزنبق وعود الصليب وغيرها من الزهور المرسومة بالألوان المختلفة وعلى أرضية مذهبة فى بعض الأحيان ( شكل ٢٩٦ ) ، وذلك فضلا عن رسوم الطيور الصغيرة ورنوك الأمراء ثم الفروع النباتية والخطوط المتشابكة ( شكل ٤٩٧ )

وجل هذه المشكايات المدهونة بالمينا ترجع إلى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) . ولكننا نعرف أربعا منها يمكن نسبتها إلى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . الأولى مشكاة فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك[1] ، وهى باسم الأمير عيدكين البندقدارى المتوفى سنة ٦٨٤هـ

---

(١) Dimand : Handbook fig 156



(شكل ٤٩٧) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة مصر أو الشام فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م)
ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

(١٢٨٥ – ١٢٨٦ م) ، والثانية فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، وهى باسم السلطان الملك الأشرف خليل المتوفى سنة ٦٩٣ هـ (١٢٩٣ – ١٢٩٤ م) . وعليها كتابة نصها : « مما عمل برسم التربة المباركة السلطانية الملكية الأشرفية الصلاحية تغمد الله ساكنها بالرحمة

والرضوان» . وتدل هذه الكتابة على أنها صنعت بعد وفاة السلطان ، ولكن زخارف هذه المشكاة وأسلوب صناعتها فى هيئتها العامة (شكل ٤٩٨) تختلف عن المشكايات المصنوعة فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) مما يحملنا نرجح أنها صنعت قبل نهاية القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) .



( شكل ٤٩٨ ) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا ، باسم السلطان الملك الأشرف خليل . من صناعة مصر أو الشام فى نهاية القرن السابع الهجرى (١٣ م ) . ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

أما المشكاة الثالثة فبيضية الشكل . وهى محفوظة الآن فى متحف اللوفر(١) . والحق أنها ليست تماماً من المجموعة التى نتحدث عنها الآن ؛ لأنها باسم الأشرف عمر ، من سلاطين بنى رسول فى اليمن . وقد توفى سنة ٦٩٦ هـ (١٢٩٧م) والمشكاة الرابعة محفوظة فى دار الآثار العربيه بالقاهرة وعليها الكتابة الآتية : « عز لمولا السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين محمد عز نصره » وقد وجدت فى مدرسة السلطان الملك الناصر محمد التى ترجع آخر كتابة تاريخية فيها إلى سنة ٦٩٨ هـ ( ١٢٩٨ — ١٢٩٩ م ) ، مما يحملنا على نسبة هذه التحفة ( شكل ٤٩٩ ) إلى نهاية القرن السابع أو بداية الثامن بعد الهجرة .

وهناك مشكايات تنسب إلى القرن التاسع الهجرى (١٥ م ) . ومنها مشكاة فى مجموعة روبرت دى روتشيلد باسم السلطان المملوكى المؤيد شيخ(٢) وأخرى باسم هذا السلطان كانت فى دير مار انطونيوس بمصر(٣) ، ونقلت إلى دار الآثار العربية بالقاهرة . ومنها مشكاة أخرى فى دار الآثار العربية أيضا ، باسم الأمير قانى باى الحركسى(٤) المتوفى سنة ٨٤٥ هـ ( ١٤٤٢ م) .

(١) Migeon : Manuel II fig 296

(٢) Lamm : Mittelalterliche Gläser II pl. 1925 (7)

(٣) Wiet : Lampes et bouteilles en verre émaillé p 160 (No 166)

(٤) المرجع نفسه ص ٩٧ .



( شكل ٤٩٩ ) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا ، باسم السلطان الملك الناصر محمد . من صناعة مصر أو الشام فى نهاية القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

وقد أختلف مؤرخو الفنون الإسلامية فى تحديد الإقليم الذى صنعت فيه المشكايات ، فذهب فريق منهم إلى أنها صنعت فى الشام ، وقال آخرون إنها صنعت فى مصر . واحتج الفريق الأول بأن الشام كانت لها فى العصور الوسطى مكانة سامية فى صناعة الزجاج، وبأن صوروحلب ودمشق وأنطاكية ذاع صيتها فى إنتاج التحف الزجاجية ، وبأننا إذا نسبنا المشكايات المذكورة إلى الشام استطعنا أن نفسر ما نراه من أن معظمها يرجع إلى القرن الثامن الهجرى ، فاننا نستطيع حينئذ أن ننسب ذلك إلى غزوات المغول واستيلاء تيمورلنك على دمشق سنة ٨٠٣ هـ ( ١٤٠٠ م ) ، إذ المعروف أنه نقل إلى عاصمته سمرقند مهرة صناع الزجاج فى الشام . وفضلا عن ذلك فإن أصحاب هذا الرأى ينسبون ندرة المشكايات المعروفة من القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) إلى صعوبة المواصلات بين الشام ومصر فى ذلك الحين ، بسبب الحروب الصليبية .

أما الذين ينسبون المشكايات الزجاجية المملوكية إلى مصر ، فيقولون إن صناعة الزجاج ازدهرت فى وادى النيل منذ العصور القديمة وإن مصر كانت مركز امبراطورية المماليك والمعقول أنهم عملوا على أن تزدهر فيها صناعة المشكايات المموهة بالمينا ، اقتصادا فى النفقات وتجنبا لخطر الكسر الذى تتعرض له مثل هذه التحف . والمشاهد فضلا عن ذلك أن زخارف المشكايات تشبه كثيرا من الزخارف التى ذاع استعمالها فى عصر المماليك على العمائر والتحف المصرية . وقد لوحظ ذلك بوجه خاص فى بعض المشكايات المنسوبة إلى السلطان حسن

المزينة بزخارف تشبه الزخارف المرسومة على رخام تربته . أضف إلى ذلك أن ثمت بعض مشكايات صنعت فى القرن التاسع الهجرى أى بعد إغارة تيمورلنك على الشام ، ومن الراجح إذن أنها صنعت فى مصر .

وفى رأينا أن مصر والشام كانتا فى عصر المماليك — كما كانتا فى معظم عصور التاريخ — جزئين من حكومة واحـدة ، وأن كلا القطرين الشقيقين كانت له منذ العصور القديمة شهرة واسعة فى إنتاج التحف الزجاجية وأننا لا نرى سبباً لأن تتركز صناعة المشكايات فى مصر دون الشام أو العكس ، ولا سيما أن هذه التحف النفيسة والباهظة النفقات كانت سهلة الكسر . فالراجح إذن أن صناعة المشكايات الزجاجية ازدهرت فى البلدين معاً ، وأن كليهما كان يصنع ما يحتاج إليه من هذه التحف . ولعل السبب فى قلة ما وصل إلينا منها أنها سريعة الكسر وأن الذى صنع منها كان محدوداً بسبب ما يتطلبه من نفقات باهظة .

ومهما يكن من الأمر فقد لوحظ أن أبدع المشكايات الزجاجية وأدقها صنعة وأبدعها زخرفة ما ينسب إلى منتصف القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) وأن الضعف دب فى صناعتها منذ نهاية القرن الثامن وأن ما ينسب منها إلى القرن التاسع ( ١٥ م ) فقد قسطاً وافراً من دقة الصناعة وجمال الرونق .

وكان على بعض المشكايات اسم الصانع . ففى دار الآثار العربية بالقـاهرة مشكاة على رقبتها العبارة الآتية بخط النسخ المملوكى : « مما عمل برسم الجامع المعمور بذكر الله تعالى ، وقف المقر العالى السيفى الماس أمير حاجب[1] الملـكى الناصرى » . والمعروف أن الجامع المذكور شيد على يد الأمير ألماس سنه ٧٣٠ هـ ( ١٣٢٩ — ١٣٣٠ م ) . وعلى قاعدة هذه المشكاة عبارة أخرى بخط النسخ المملوكى ، نصهـا : « عمل العبد الفقير على بن محمد أمكى ( الرمكى ؟ ) غفر الله ( له ؟ ) »[2] . وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك مشكاة أخرى باسم الأمير سيف الدين قوصون فى سنة ٧٣٠ هـ أيضاً ، وعليها إمضاء صانعها : على بن محمد ( أو محمود ) ارمكى » وأكبر الظن أنه الفنان الذى صنع مشكاة « ألماس » بدار الآثار العربية .

بقى أن نشير إلى مشكاة محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، على بدنها كتابة نصها : « عز لمولانا المقام الشريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباى خلد الله ملـكه»

---

(١) هو بمثابة كبير الأمناء . وكان يسمى أمير حاجب ، ثم سمى أمير حاجب الحجاب . أما وظيفته فكانت تسمى ديوان الحجوبية الـكبرى .

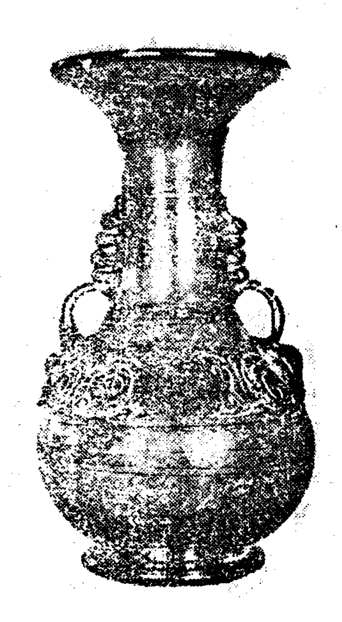
(٢) Wiet : Lampes pl. VIII



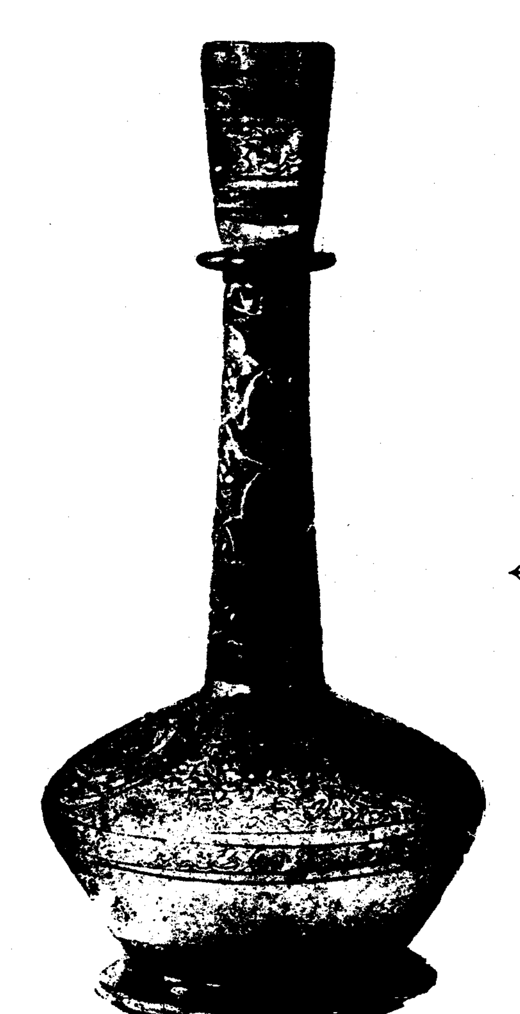
(شكل ٥٠٠) مشكاة من الزجاج المموه باسم [illegible] سلطان قايتباى . من صناعة البندقية فى نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) . ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

وتختلف هذه المشكاة (شكل ٥٠٠) عن سائر المشكايات المملوكية المعروفة ؛ فإنها مائلة إلى البياض ، فضلا عن أن المينا عليها قليلة اللمعان وأن زخارفها ، ولا سيما نبات الأكانتس أو شوكة اليهود ، تبدو عليها مسحة غريبة تبعدها عن الطابع الإسلامى ، وأن خط كتابتها يبدو كأنه بيدٍ أجنبية تميل بقوائم الحروف إلى اليمين والراجح أن هذه المشكاة لم تصنع فى مصر ، فإن زخارفها تشبه الزخارف التى أقبل عليها الفنانون الإيطاليون فى عصر النهضة . والواقع أن ثمت بعض نصوص تاريخية تشير إلى أن المدن الإيطالية كانت تصدر التحف الزجاجية إلى الشرق الأدنى فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر الميلادى . وربما كان ذلك من الأسباب التى قضت حينئذ على صناعة التحف الزجاجية المموّهة بالمينا فى مصر والشام .

على أن بعض مؤرخى الفنون الإسلامية يظنون أن مشكاة قايتباى ، التى أشرنا إليها ، ربما كانت من صناعة الأندلس . ولكننا لا نرجح هذا الرأى ، بسبب الطابع العربى الظاهر فى تلك المشكاة ، ولأننا نعرف ازدهار صناعة الزجاج فى المدن الإيطالية ، ولا سيما مورانو Murano من أعمال مدينة البندقية ، و [illegible] قل إليها صناعة الزجاج فنانون بيزنطيون منذ الحروب الصليبية ، ثم ذاع صيتها فى هذا الميدان منذ القرن الثالث عشر الميلادى ، وأقبلت فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر على اقتباس كثير من الأساليب الشرقية فى صناعة



( شكل ٥٠١ ) إناء من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة مصر أو الشام فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ومحفوظ فى مجموعة الأمير يوسف كمال .



(شكل ٥٠٢) قنينة من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة مصر أو الشام فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م ) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

الزجاج وزخرفته وطلائه بالميناء .

ولم تكن العناية فى هذه الصناعة خلال القرن الثامن الهجرى وقفاً على المشكايات ، فقد وصلت إلينا تحف أخرى من كؤوس وقنينات وآنية جميلة الشكل وبديعة الزخرفة . ومن أمثلة ذلك زهرية كبيرة لها أذنان وعليها رسوم دقيقة بالمينا الحمراء وكتابة بحروف زرقاء على أرضية من فروع نباتية بيضاء (شكل ٥٠١) ؛ وهى فى مجموعة سمو الأمير يوسف كمال . ومن أمثلته أيضاً صنية فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٥٠٢)، على بدنها ثلاث وريدات تضم كل من زهرة بالمينا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء والخضراء مرسومة على أرض من سيقان وفروع نباتية مملوءة بصور الحيوانات . وفى متحف اللوفر قنينة (شكل ٥٠٣) نرى بين زخارفها رسوم حيوانات خرافية صينية ورسوم فروع نباتية وزهور مفتحة فضلا عن كتابة باسم أمير من أمراء أحد السلاطين المماليك فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) . وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك سلطانية أو كأس على قاعدة مرتفعة ( شكل ٥٠٤ ) ، يظن بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أنها تقليد فى العصر الحديث[١] . ولم تتح لنا رؤيتها حتى نجزم بشىء فى هذا الصدد . ومهما يكن من شىء فإن من بين زخارفها المموهة بالمينا رسوم طيور وفروع نباتية وزهور .



( شكل ٥٠٣ ) قنينة من الزجاج المموه بالمينا . محفوظة بمتحف اللوفر . من صناعة مصر أو الشام فى القرن ٨ هـ ( ١٤م )

(١) Lamm : Mittelalterliche Gläser I p 423

## القمريات أو الشمسيات



(شكل ٥٠٤) كأس من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة الشام أو مصر فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ومحفوظة بالمتحف المتروبوليتان فى نيويورك

استعمل الزجاج على يد المسلمين ، ولا سيما فى مصر ، فيما يسمونه القمارى والشمسيات . والقمرية أوالشمسية نافذة صغيرة من الجص المفرغ ، تُسد فتحاته بزجاج ملون وتؤلف هذه الفتحات زخارف إسلامية من فروع نباتية أو رسوم معمارية أو كتابات ، ولعل أهم المقصود بهذه النوافذ الجصية تخفيف حدة الضوء[(١)]. ومن أقدم المعروف منها شباك محفوظ الآن فى دار الآثار العربية بالقاهرة وأصله من جامع الأمير قجماس أمير اخور[(٢)] السلطان قايتباى من أواخر القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) . ولكن الراجح أن بداية استعمال هذه الشبابيك ترجع إلى النصف الثانى من القرن السابع الهجرى ( ١٣ م )

---

(١) S. Lane-Poole : The Art of the Saracens in Egypt pp 221-224.
M. S. Briggs : Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine pp. 227-228.
Migeon : Manuel II, p. 154-156.

(٢) من العربية « أمير » والفارسية « اخور » بمعنى اصطبل . وكان صاحب هذه الوظيفة يشرف على اصطبلات السلطان أو الأمير وما فيها من دواب

### التحف الزجاجية فى ايران

عرف الإيرانيون الأوانى الزجاجية منـذ العصور القديمة ، ولـكن الراجح أن معظم ما استعملوه منها كان يرد من الشام ، كما يتبين من التحف الزجاجية التى عثر عليها فى حفائر السوس والمدائن وهى لا تكاد تختلف عما عثر عليه فى الشام [١] . ولعل أقدم ما نعرفه من الأوانى الزجاجية الإيرانية فى العصر الإسـلامى يرجع إلى القرن الأولى بعد الهجرة ويشبه ما عثر عليه فى سائر الأقاليم الإسلامية فى الشرق الأدنى . وفضلا عن ذلك فأننا نعرف بعض التحف الزجاجية الإيرانية التى ترجع إلى القرن التالى الهجرى ( ٨ م ) ممـا حفظ فى كنز شوسوين فى مدينة نارا باليابان . وقد جمعت تحف هـذا الـكنز بين عامى ٧٥٤ و ٧٥٦ بعد الميلاد [٢] .

ومن التحف الزجاجية الإيرانية فى فجر الإسلام نوع تزينه زخارف من خطوط ودوائر وأشكال هندسية ( شكل ٥٠٥ ) . وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات ، كما نرى فى صحن مكسور يظن أنه وجـد فى مدينة الرى ، وهو محفوظ الآن فى مجموعة بكلى Buckley بمتحف فـكتوريا وألبرت ، وقوام زخرفته رسم طائر خرافى [٣] . ومع ذلك فإننا نكرر أن تمييز التحف الزجاجية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى فى القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير . ولسنا نستطيع أن نقطع بنسبة بعضها إلى إقليم معين من ديار الإسلام ( شكل ٥٠٦ ) . وفى مجموعة بكلى بمتحف فـكتوريا وألبرت إبريق من الزجاج [٤] يشبه فى الشكل والزخارف الأباريق المصنوعة من البلور الصخرى فى العصر الفاطمى .

وفى كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزى محفور فيها كلمة « خرسان » وقوام زخرفتها رسوم أرانب محفورة . والراجح أن هـذه التحفة من صناعة إيران أو العراق فيما القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة [٥] ( ٩ — ١١ م ) .

وقد وجدت فى مدينة الرى تحف زجاجية مختلفة الشكل والزخرفة والراجح أنها ترجع

(١) A Survey of Persian Art III, pp 2598—99.

(٢) المرجع نفسه ج ٣ ص ٢٥٩٥ — ٩٦

(٣) المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٤٠ ج ، حيث كتب أن هذا الصحن قد يكون من العصر الساسانى . ولـكننا نرجح نسبته إلى فجر الاسلام .

(٤) المرجع السابق ج ٦ اللوحة ١٤٤١

(٥) Lamm : Mittelalterliche Gläser I, p 158 (No 23), II, pl. 58 (23)



( شكل ٥٠٥ ) إناء زجاجى من صناعة إيران فيما بين القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة ( ١٠ — ١١ م ) وكان محفوظا فى القسم الاسلامى من متاحف برلين



(شكل [illegible]) إناء من الزجاج الأخضر؛ ربما كان [illegible] إيران فى القرن السادس أو السابع الهجرى [illegible] — ١٣ م ) ومحفوظ فى معهد الفن فى شيكاغو

إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة ( ١٠ — ١١ م ) . ثم ازدهرت بعد ذلك صناعة الزجاج فى إيران وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال ، ونجح الصناع فى الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المضغوط يقلدون به البلور الصخرى الذى كان يستعمل فى مصر خلال العصر الفاطمى . واستعمل الزجاجون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة فى زخرفة المنتجات الزجاجية،من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة وكانوا يصنعون التحف الزجاجية الصغيرة على شكل حيوان ، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المنقبون فى مدينة الرى [١] . أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطاً من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والكتابات ورسوم الحيوان بل والرسوم الآدمية فى بعض الأحيان [٢] .

ثم عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا [٣] ، كما يظهر من التحف التى عثر عليها فى

---

(١) انظر فى المرجع السابق ، ج ١ ص ٨٤ ( ١٠ ) ، الكلام على آنية أخرى على هيئة السمكة .

(٢) Survey of Persion Art VI, pl. 1444

(٣) المرجع نفسه ، ج ٦ ، اللوحات ١٤٤٦ — ١٤٤٨



( شكل ٥٠٧ ) جزء من صحن زجاجي مموه بالمينا . من صناعة إيران في القرن السابع الهجري ( ١٣ م ) . ومحفوظ بمتحف قصر جلستان في طهران

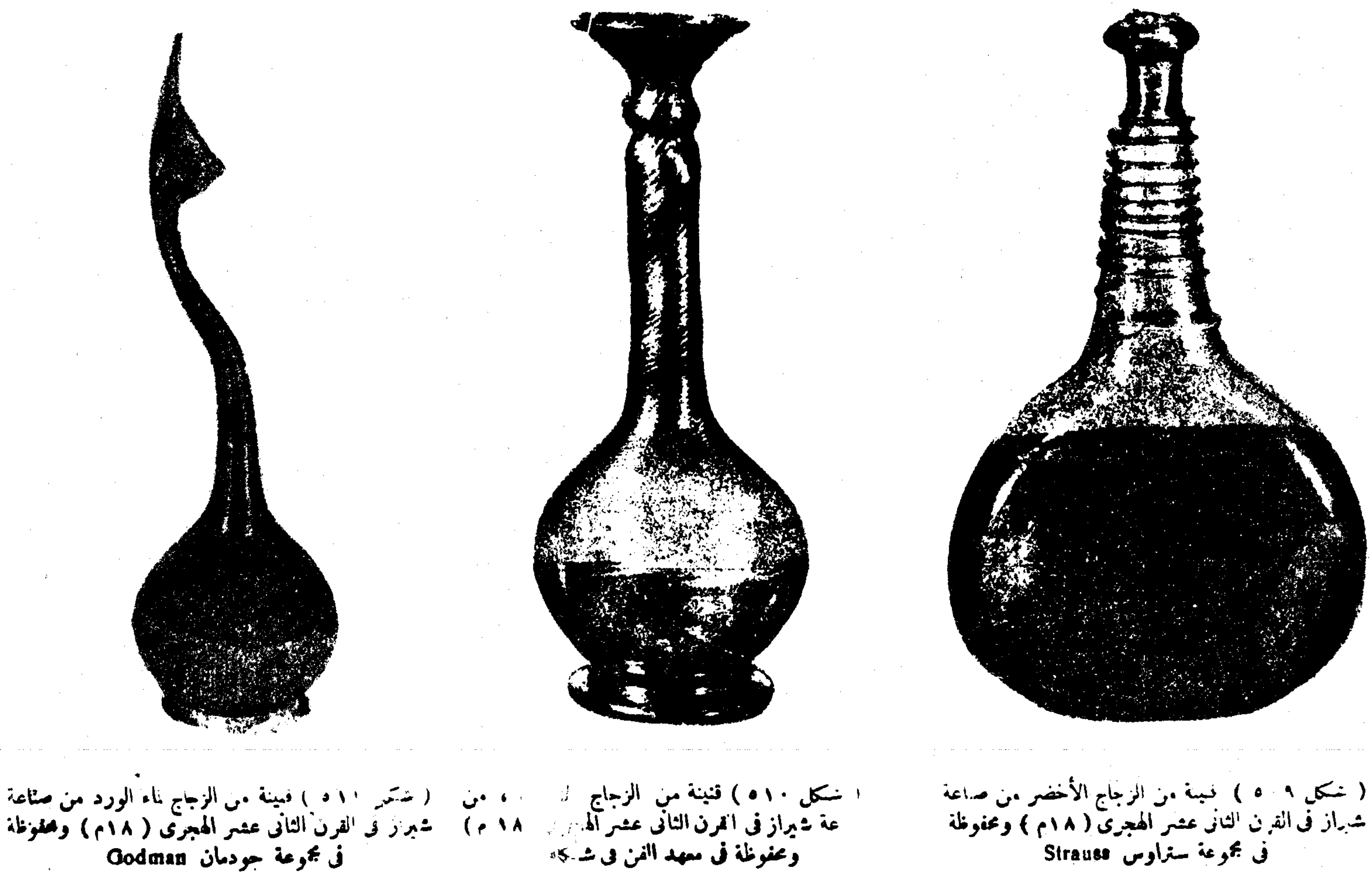
شيراز وهمذان ونيسابور وسمرقند والري وساوة ( شكل ٥٠٧ ) . وقد جمع تيمور في سمرقند في بداية القرن التاسع الهجري ( ١٥ م ) نخبة من أمهر صانعي الزجاج في ذلك العصر فازدهرت هذه الصناعة على يدهم . ومن التحف التي يمكن نسبتها إلى المصانع التي عمل فيها الزجاجون السوريون في سمرقند صحن في المتحف البريطاني ( شكل ٥٠٨ ) وهو عسلي اللون ومموه بالمينا وقوام زخرفته رسم إنسان أو ملاك ذي جناحين وفي يده قنينة نبيذ .



(شكل ٥٠٨) صحن من الزجاج المموه بالمينا ، من صناعة إيران فى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) . ومحفوظ فى المتحف البريطانى

وأقبل الزجاجون الإيرانيون فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجرة على صناعة الأباريق والقنينات الزجاجية الطويلة المشوقة (الأشكال ٥٠٩ و ٥١٠ و ٥١١) . وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة ، كما شهد بذلك بعض الرحالة الذين زاروا إيران فى ذلك العصر ، ولا سيما شاردان Chardin وهربرت وتافرنييه Tavernier . وكان الزجاج فى شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق ولم تكن به زخارف محفورة أو مقطوعة[١] .

(١) المرجع نفسه ، ج ٦ ، اللوحات ١٤٥٠ — ١٤٥٤



( شكل ٥٠٩ ) قنينة من الزجاج الأخضر من صناعة شيراز فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨م ) ومحفوظة فى مجموعة ستراوس Strauss

( شكل ٥١٠ ) قنينة من الزجاج من صناعة شيراز فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨ م ) ومحفوظة فى معهد الفن فى شيكاغو

( شكل ٥١١ ) قنينة من الزجاج لماء الورد من صناعة شيراز فى القرن الثانى عشر الهجرى ( ١٨م ) ومحفوظة فى مجموعة جودمان Godman

## التحف الزجاجية فى الأندلس

مما يؤسف له أن التحف الزجاجية التى يمكن نسبتها إلى الأندلس نادرة جداً · وقد عثر على بعض القطع الزجاجية المكسورة فى أسبانيا ، ولا سيما فى حفائر مدينة الزهراء [١] . ولكنها لا تختلف عن التحف الزجاجية المعروفة فى سائر الأقاليم الإسلامية فى فجر الإسلام . ومع ذلك فالراجح أن صناعة الزجاج كانت زاهرة فى الأندلس ، ولا سيما فى مدينة المرية وغرناطة حيث لا تزال تحتفظ إلى اليوم بطابع إسلامى ظاهر . والملاحظ أن التحف الزجاجية فى عصر النهضة يبدو فى هيئتها وزخارفها تأثر واضح بالأساليب الفنية الإسلامية . ومن المحتمل أن ذلك راجع إلى ما أخذته عن صناعة الزجاج فى الأندلس .

---

(١) Ricardo Velazquez Bosco: Medina Azzahra y Alamiriya, pl. 55—57, p.80—84

# الحفر فى الحجر والجص

## فى فجر الإسلام

عرفنا أن نحت التماثيل لم يزدهر فى العصر الإسلامى ، بسبب الانصراف عن تصوير الـكائنات الحية ، ولأن الأمم التى قامت على أكتافها الفنون الإسلامية كانت قد بدأت قبل الإسلام فى الإقبال على الزخارف النباتية وقلت عنايتها بعمل التماثيل . وهكذا نرى أن معظم ما نعرفه من منتجات فن النحت فى فجر الإسـلام وقف على الزخارف الحجرية أو الجصية التى كانت تزين العمائر فى العصرين الأموى والعباسى وعلى بعض العناصر المعمارية فى تلك العمائر كتيجان الأعمدة والمحاريب .

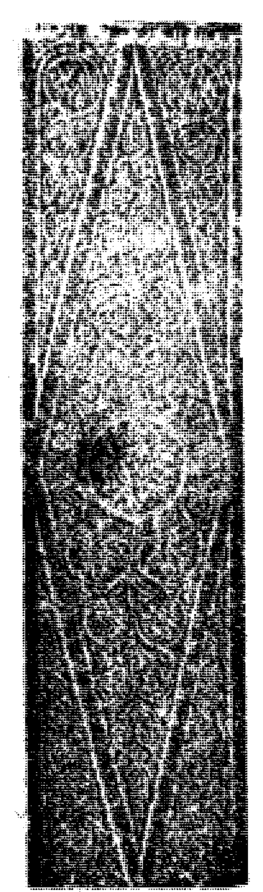
ولعل أبدع هذه المنتجات الزخارف الحجرية فى قصر المشتى . وقد مرّ بنا الـكلام عليها فى الفصل الذى عقدناه للقصور الأموية فى شرق الأردن ( ص ٤٨ — ٥٢ ) . ومن العمائر الأموية الغنية بالزخارف المنحوتة فى الحجر والجص قصر الحير وقصر الطوبة وقصر هشام فى خربة المفجر . وكلها ذات شأن عظيم فى دراسة نشأة الزخارف الإسلامية وتطور «الأرابسك» . وقد قطع متحف دمشق شوطاً بعيداً فى سبيل ترميم واجهة قصر الحير وعرضها فى المتحف لتكون أنموذجا لفن العمارة الأموية ، على نحو ما فعل متحف برلين فى واجهة قصر المشتى . أما قصر هشام فلا تزال دائرة الآثار فى فلسطين تواصل الحفر فى منطقته . وقد سجل الاختصاصيون فيها بعض نتائج هذه الحفائر فى عدة مقالات ظهر معظمها فى مجلة الدائرة The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine

وفى قبة الصخرة لوحان من الرخام ذى الزخارف المحفورة ويمكن نسبتهما إلى عصر تشييد القبة فى حكم عبـد الملك بن مروان . وهذا اللوحان يزينان الوجهين الخارجين فى إحدى الدعامات أو الأركان الموجودة فى المثمن الأوسط[1] . وتجمع زخارفهما بين العناصر الهلنستية والساسانية ، فعلى أحدها رسوم أشجار وعلى الثانى رسوم أخرى مثلها ولـكنها فى مناطق بيضية الشكل وحولها فروع نباتية ، ولهـذه الزخارف إطار من أوراق نباتية ذوات ثلاثة فصوص فضلا عن أشـكال على شكل قلب .

---

(١) Creswell: Early Muslim Architecture I, pl 4 (c, d)

وفى قبة الصخرة أيضاً زخارف رخامية أخرى من الطراز الأموى ، وهى أشرطة من الرسوم بالرخام المختلف الألوان موجودة فى الوجه الداخلى للحائط الكبير الخارجى[١] . وتبدو هذه الزخارف ذهبية اللون على أرضية سوداء . وموضوعاتها نباتية ، وبها رسوم شجرة الحياة فى مستطيلات أو جامات أو بين عقود تحملها أعمدة متصلة و أركان ودعامات . وعلى الجزء السفلى من اسطوانة القبة إفريز من زخارف قوامها فروع من نبات شوكة اليهود ( الأكانتس ) .



(شكل ٥١٢) لوح رخامى من صناعة الشام فى القرن الأول الهجرى (٧م) محفوظ فى متحف دمشق

وكان المسجد الجامع بدمشق مشهوراً بالزخارف الرخامية الجميلة التى كانت تغطى أرضيته وجزءاً من جدرانه والتى أطنب المقدسى فى وصفها . ومما يمكن نسبته إلى عصر بناء الجامع النوافذ الست المصنوعة من الرخام المفرغ فى أشكال هندسية متداخلة[٢] ، لعلها أقدم مانعرفه من مثل هذه الزخارف الهندسية فى الإسلام .

وفى متحف دمشق لوح مستطيل من الرخام عثر عليه فى الجامع الأموى بعد حريق سنة ١٨٩٣ ( شكل ٥١٢ ) . وطول هذا اللوح نحو مائة وستين سنتيمترا وعرضه ستون . وقوام زخرفته أوراق عنب وعناقيد فى فروع نباتية تنثنى على هيئة دوائر . وفى وسطه وريدة فى دائرة صغيرة وزعت حولها الزخرفة فى منطقة ، يحدها معين ، وحوله مناطق مثلثة الشكل فى أركان اللوح . ويفصل الزخارف بعضها عن بعض شريط مخرم ذو زخارف من حبات السبحة[٣] وأساس الزخرفة فى المعين أوراق العنب والوريدات ، تتفرع إلى الجانبين من محور لتؤلف شبه شجرة على جانبى الدائرة الوسطى . وتذكر هذه الزخرفة بالرسوم التى نراها على بعض القطع الجصية الساسانية التى عثر عليها فى المدائن[٤] ( اكتسيفون ) ، كما أننا نرى فيها كثيراً

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ٤ (ب)

(٢) المرجع نفسه ج ١ ص ١٣٩ — ١٤١

(٣) الأمير جعفر الحسنى : دليل مختصر ( دار الآثار بدمشق ) ص ٢٣

(٤) A Survey of Persian Art VI pl. 171—174



( شكل ٥١٣ ) محراب جامع الخاصكي في بغداد . من القرن الأول الهجرى ( ٧ م )

من العناصر الموجودة في واجهة قصر المشتى . والراجح أن هذا اللوح يرجع إلى عصر الوليد ابن عبد الملك في نهاية القرن الأول الهجرى ( بداية الثامن الميلادى ) .

ومن التحف الرخامية التي ترجع إلى القرن الثانى الهجرى ( ٨ م ) محراب في متحف بغداد ، كان في جامع الخاصكي ببغداد ( شكل ٥١٣ ) ، ويرجح أنه كان قبل ذلك في جامع المنصور بالمدينة نفسها . وهو منحوت من قطعة واحدة من الرخام الأصفر ، وجزؤه العلوى مجوف ومحارى الشكل وفيه مروحة نخيلية عند تفرع التضليعات . وتحت هذا الجزء عمودان لهما ثنايا حلزونية . وفي تاجى العمودين زخارف من نبات شوكة اليهود . والنصف السفلى خلف العمودين مسطح ، وفي وسطه شريط رأسى محفور فيه زخارف مختلفة ، منها أوراق عنب تنثنى حول محور مركزى ، ومنها كأس ذات رسوم من ورق شوكة اليهود ثم رسم قرن الرخاء ورسم إناء هلينى الشكل Amphora . والملاحظ أن كثيراً من أوراق العنب المرسومة في هذه الزخرفة لها ثلاث حبات من العنب عند اتصالها بالجذع ، على النحو الذى نعرفه في زخارف قصر المشتى . والواقع أن زخارف هذا المحراب قريبة من زخارف قصر المشتى . والراجح أنه يرجع مثلها إلى القرن الأول الهجرى ( ٧ م ) وأن المنصور جلبه من الشام ليضعه في جامعه ببغداد .

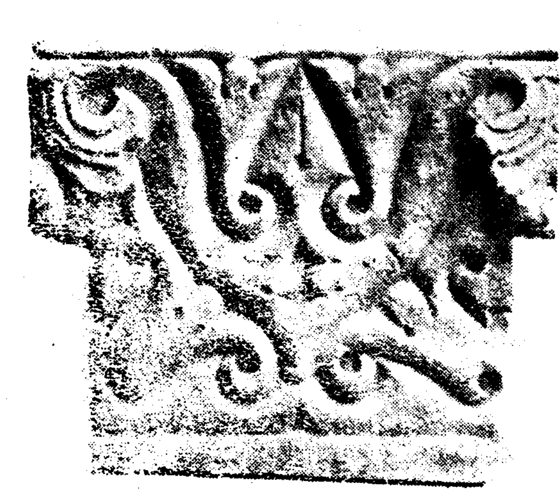
ولا ريب في أن الأساليب الفنية التي عرفها المسلمون في نحت الحجر والجص في العصر



( شكل ٥١٤ ) تاج عمود من الطراز العباسى
محفوظ فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك

الأموى ظلت سائدة فى بداية حكم بنى العباس وإلى أن ظهر الطراز العباسى فى الزخرفة .

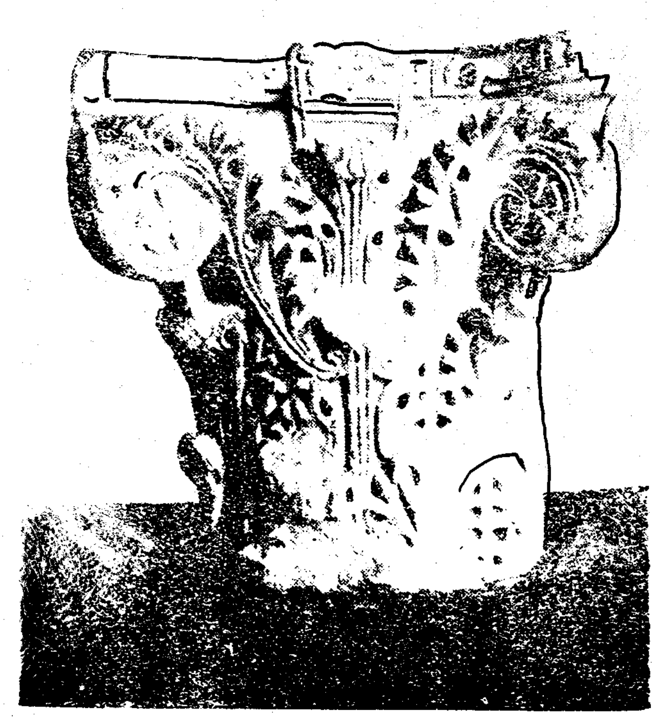
وتمتاز التحف الحجرية والجصية فى هذا الطراز الأخير بأنها توضح تماماً بداية الزخارف الإسلامية الطابع والتى تتألف من فروع نباتية منطلقة فى انثناءات وتماريج متكررة ، وهى الزخارف التى تم تكوينها الإسلامى فى القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) .



( شكل ٥١٥ ) تاج عمود من الطراز العباسى
محفوظ فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك

ومن أبدع هذه الآثار العباسية تيجان أعمدة من الرخام المعرق عثر عليها فى الرقة وفى الإقليم الواقع بين الرصافة ودير الزور . وزخارف بعض هذه التجان متطورة من الزخارف التى انتشرت فى الشرق الأدنى . ولكننا نشاهد فيها تحريف العناصر المشتقة من الأكانتس ، كما نرى فى بعضها الآخر ( شكلى ٥١٤ و ٥١٥ ) الانصراف عن هذه العناصر . والزخرفة الرئيسية فى معظم هذه التيجان فروع نباتية تؤلف مراوح نخيلية وأنصاف مراوح . وعلى بعضها ( شكل ٥١٥ ) زخارف وثيقة الصلة بزخارف الطراز الأخير من الجص فى سامرا .

على أن الطراز الرئيسى فى النحت فى العصر العباسى يتمثل فى الزخارف الجصية التى عثر عليها فى سامرا والتى انتشر أسلوبها فى العالم الإسلامى ولا سيا فى مصر الطولونية ، كما نرى



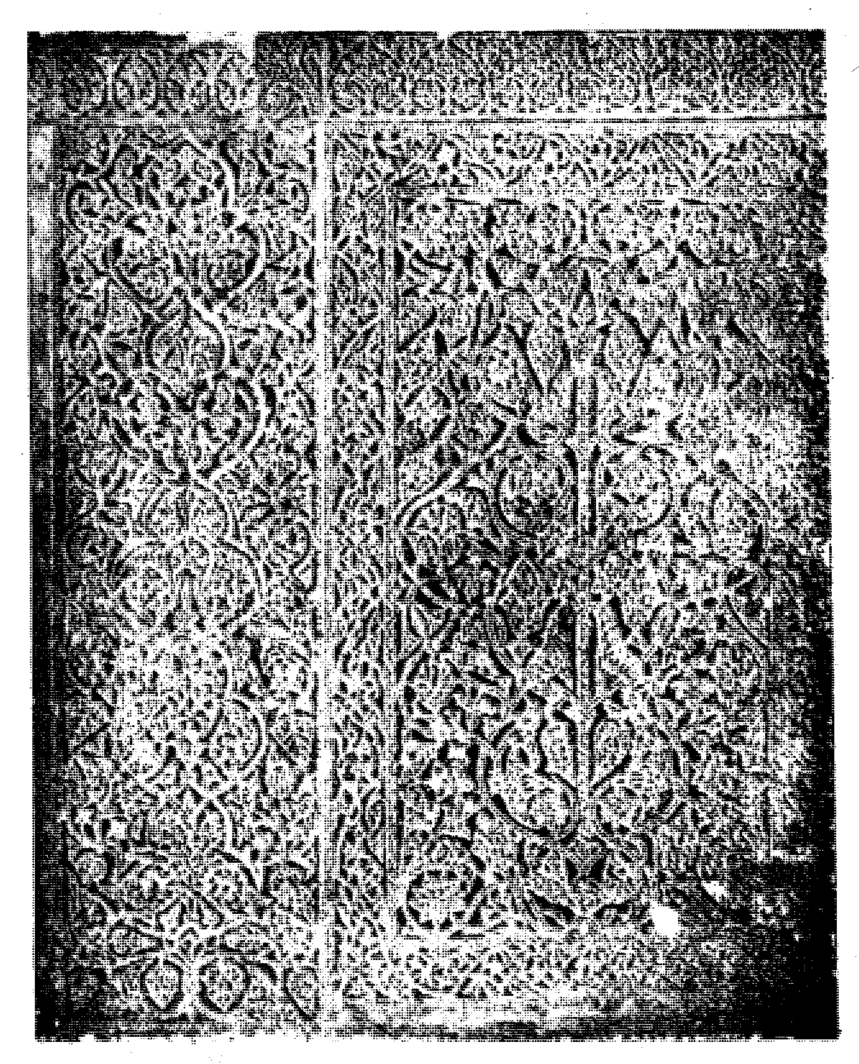
( شكل ٥١٦ ) تاج عمود من قرطبة فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

فى زخارف الجامع الطولونى وزخارف دير السريان بوادى النطرون ، ثم فى إيران ، كما نرى فى زخارف جامع نايين . وتمتاز هذه الزخارف الأخيرة بأنها أكثر ازدحاماً وأكثر تطوراً ، ولذا كان الراجح أنهـا ترجع إلى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) . ومن الزخارف الجصية العباسية فى إيران ما كشف فى نيسابور . وهو وثيق الصلة بزخارف الطراز الثانى فى سامرا وبزخارف المسجد الجامع فى نايين ، ويرجع إلى نهاية القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) .

وقد وصل إلينا من عصر الخلافة الأموية فى الأندلس تحف وعناصر معمارية تمثل الأساليب الفنية التى اتبعت فى النحت فى الحجر والجص . ومن تلك العناصر المعمارية عـدد وافر من تيجان الأعمدة ، ولـكن معظمها ليس فى مكانه الأصلى وإنما استعمل فى عمائر متأخرة[1] ،

---

(1) Terrasse : L'Art Hispano-Mauresque pl. XXVIII



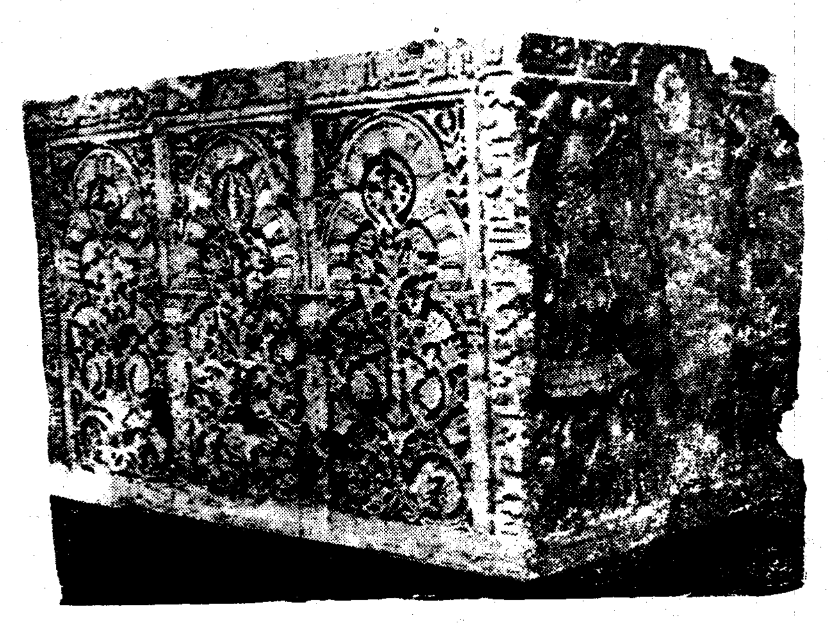
( شكل ٥١٧ ) زخارف من الرخام على محراب المسجد الجامع فى قرطبة
من القرن الرابع الهجرى ( ١٠م )

ولا سيما فى البيوت التى شيدت بقرطبة فى عصر الدجنين . وقد نجحت بعض المتاحف فى الحصول على أعمدة من هذا الطراز (١) . ( شكل ٥١٦ ) . وكان فى مدينة الزهراء عدد وافر من هذه التيجان ولـكن لم يبق منها إلا عـدد ضئيل كشفت عنه الحفائر التى تمت فى أطلال هذه المدينة (٢) .

وتتألف بعض هذه التيجان الأموية الغريبة من أوراق عريضة وملساء ، بينما نرى بعضها

(١) Kühnel : Maurische Kunst pl. 17.

(٢) R. Velazquez Bosco : Medina Azzahra y Alamirya pl xxv. xxvi



( شكل ٥١٨ ) حوض من الحجر من صناعة الاندلس ، مؤرخ من سنه ٣٧٧ هـ ( ٩٨٨ م )
ومحفوظ فى متحف الآثار بمدريد

الآخر منطى بأوراق مزينة بزخارف محفورة حفراً دقيقاً . أما التيجان الملساء فمعظمها من الطراز الكورنثي والطراز المركب ، وتتألف صحفاتها من صفين من ورق الأكانتش العارية عن الزخرفة . والتيجان ذات الأوراق المزينة بالزخارف المحفورة معظمها من الطراز المركب . والملاحظ أن قواعد الأعمدة كانت تتخذ فى أحيان كثيرة من الرخام الأبيض وتزين بأوراق مزخرفة مثل التيجان . وصفوة القول أن التيجان التى استعملت فى الأندلس فى العصر الإسلامى هى تيجان الأعمدة التى عرفتها فى عصري الرومان والقوط . وكانت زخارفها محفورة حفراً عميقاً يبدو فيه التباين بين الضوء والظلام

ومن الآثار الأموية الغربية فى النحت فى الرخام ألواح على جانبي المحراب الذى شيده الحكم فى المسجد الجامع بقرطبة ( شكل ٥١٧ ) وزخارفه النباتية المحفورة حفراً دقيقاً شاملا فى السطح كله تمثل زخارف الطراز الأموى الغربى خير تمثيل ونرى فيها الإبداع فى تحريف الأوراق والمراوح النخيلية والسيقان اللينة . وفى هذا المسجد زخارف محفورة فى الجص نجدها فى بعض الأعمدة . ومن المحتمل أن استعمال الجص فى الزخرفة حينئذ كان نتشر العاراز

العباسى فى العراق . والحق أن الأندلس كانت الإقليم الإسلامى الذى يفضل النحت فى الرخام على استعمال الجص .

وفى متحف الآثار بمدريد حوض من الرخام ( شكل ٥١٨ ) عثر عليه فى إشبيلية وعليه كتابة باسم المنصور أبى عامر سنة ٣٧٧ هـ (٩٨٨ م ) وهو مستطيل الشكل وجوانبه مرتفعة . والجانبان العريضان تزينهما عقود تحتها سيقان كالشماعد وتخرج منها زهور محرفة عن الطبيعة وبينها كيزان الصنوبر . أما الجانبان الضيقان فعليهما رسوم حيوانات متقابلة ونسور واضعة أظفارها على وعول . وثمت حوض آخر عثر عليه فى مدرسة ابن يوسف بمراكش ولا يزال محفوظاً فى صحن هذه المدرسة[1] . وعليه رسوم نباتية ورسوم حيوانات مجنحة ونسور . وعليه كذلك كتابة باسم أبى مروان عبد الملك بن المنصور بن أبى عامر ؛ وكان عبد الملك هذا حاجباً للخليفة هشام الثانى فى نهاية القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) . والراجح أن الموحدين نقلوا هذا الحوض من الأندلس إلى مراكش .

(شكل [illegible]) [illegible] من الجص [illegible] من القرن الخامس الهجرى (١١ م) . نموذج محفوظ بمتحف الآثار فى مدريد

---

(١) J. Galotti : Sur une cuve de marbre datant du khalifat de Cordoue (Hesperis, t. III, 1923 pp 363—392. H. Terrasse : L'Art Hispano-Mauresque pl. XXXVII

أما عصر ملوك الطوائف فى الأندلس فقد خلف لنا بعض الأمثلة الطيبة من النحت فى الحجر والجص . ولا غرو فقد قامت فى شبه الجزيرة خلال القرن الخامس الهجرى ( ١١ م ) عدة قصور عظيمة كان يسكنها أمراء الأقاليم المختلفة منـذ فقدت الأندلس وحدتها السياسية بعد سقوط الدولة الأموية الغربية . ومن أهم هذه القصور قصر الجعفرية الذى شيده بنو هود فى سرقسطة Saragosse . وقد تهدم فلم تبق منه إلا أجزاء صغيرة . وفى متحف سرقسطة بعض العناصر الزخرفية من عمائر هذا القصر . وفى متحف الآثار بمدريد نماذج لها . وتشهد هـذه العناصر بتطور فن النحت وازدحام الموضوعات الزخرفية ودقة الحفر . وتبدو الثروة الزخرفية واضحة فى العقود المتداخلة بعضها فى بعض والعقود المفصصة والموضوعة بعضها فوق بعض ( شكل ٥١٩ ) . والملاحظ أن الزخارف النباتية يصغر حجمها تدريجياً وأن المراوح النخيلية المختلفة الأشكال والأوضاع تسود على ورق الأكانتس . كما أن الرسوم الهندسية يزداد استعمالها ويبدو الإبداع فيهـا . ولـكن بقيت السيادة للرسوم النباتية ، وإن تـكن قد تطورت فأصبحت كأنهـا أقرب إلى رسوم قصر الحمراء منها إلى الرسوم المحفورة فى المسجد الجامع بقرطبة . فضـلا عن أن المراوح النخيلية غنية بالعروق المخططة ، التى تجعلها قريبة من الوريقات الطبيعية .

## النحت فى العصر الفاطمى

لم تصل إلينا أمثلة عديدة من النحت فى الحجر خلال العصر الفاطمى . ومن هذه الأمثلة النادرة لوح من الرخام وجد فى أطلال مدينة المهدية العاصمة الفاطمية فى شمـالى إفريقية ، وعليه نقش بارز يمثل رسم أمير فى يده كأس وأمامه فتاة تعزف على مزمار ( شكل ٥٢٠ ) . والملاحظ أن ملابس الأمير والعازفة وجلستهما وشكل التاج الذى يلبسه ، كل ذلك يدل على التأثر بالأساليب الفنية التى كانت سائدة فى بلاد الجزيرة منذ انحدرت إليهـا من الأساليب الإيرانية القديمة .

وفى دار الآثار العربيـة كتلة من الرخام ( شكل ٥٢١ ) ، عليها رسم سبع نقش نقشاً بارزاً . والراجح أنها من العصر الفاطمى ، كما يتبين من صلابة المظهر ودرجة الدقة فى الرسم وبيان العضلات فى هذا السبع الذى يبدو كأنه يزحف ببطء . وفى تلك الدار لوح من الرخام ( شكل ٥٢٢ ) عليه زخارف نباتية فيهـا رسوم حمام وأسماك وبقايا شريطين من الـكتابة الـكوفية . ومن المحتمل أن الفنان الذى نحت تلك الرسوم متأثر ببعض الأسالب الفنيـة



( شكل ٥٢٠ ) نقش بارز من الرخام من مدينة المهدية ومحفوظ بمتحف باردو فى تونس



(شكل ٥٢١ ) نقش من الرخام يمثل اسدا ، من العصر الفاطمى ومحفوظ فى دار الاثار العربية بالقاهرة

المسيحية ، ولا سيما إذا تذكرنا أن للحمام والسمك مكاناً خاصاً فى الزخارف المسيحية ، إذ أن الحمامة يمثل روح القدس فضلا عن أن أرواح الشهداء فى المسيحية تصعد إلى السماء على شكل حمام ، أما السمك فان حروف اسمه باليونانية هى أوائل الحروف فى اسم السيد المسيح وألقابه .

ومن التحف المعروضة فى دار الآثار العربية بالقاهرة حمالة زير من رخام ( كلجة ) على



شكل ٥٢٢ : لوح من الرخام يرجع إلى العصر الفاطمى ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

شكل سلحفاة ، وفى مقدمها كتابة كوفية ، ومنقوش على أحد جانبيها رسم سبعين مجنحين وكل منهما يولى الآخر ظهره[١] . ودقة رسم هذين الحيوانين وطراز الكتابة الكوفية يدلان على أن هذه التحفة الأثرية ترجع إلى العصر الفاطمى وفى دار الآثار العربيــة بالقاهرة حمالة زير أخرى من العصر الفاطمى ( شكل ٥٢٣ ) منقوش عليها جزء من تاريخ صنعها ، وهو « وخمسمائة » . وأرجل هذه الحمالة على هيئة أربعة أسود ، متجهة إلى الخارج ، كما نرى فى ركنيها الأماميين نقشين بارزين يمثلان امرأة تمسك ثدييها . وقوام الزخرفة فى جانبى الكاجة رسوم مقرنصات يعلوها شريط من الكتابة الكوفية فيه بقية التاريخ الذى أشرنا إليه وبين جسمى السبعين فى جانبى الكاجة زخرفة من رسم ورقة نباتية أخرى .

أما النحت فى الجص فى العصر الفاطمى فإنه ممثل فى عدة محاريب بالمساجد المصرية . ومن ذلك محرابان فى الجامع الطولونى ، الأول غير مجوف وفيه زخارف نباتية دقيقة[٢] وتحيط به كتابة بالخط الكوفى الورق ، نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم أمر بانشاء هذا المحراب خليفة فتى مولانا وسيدنا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المنتظرين السيد الأجل الأفضل سيف الامام جلال الإسلام شرف الأنام ناصر الدين خليل أمير المؤمنين » . والراجح أن هذا المحراب المستنصرى يرجع إلى سنة ٤٨٧ هـ ( ١٠٩٤ م ) . والطريف أن على يساره محرابا عمل تقايداً له على يد السلطان لاجين سـنة ٦٩٦ هـ ( ١٢٩٦ م ) . أما المحراب الفاطمى الآخر فى الجامع الطولونى فعلى يسار دكة المبلغ وفى زخارفه أوراق كبيرة محرفة عن الطبيعة ومراوح نخيلية[٣] . ولا تزال هذه الزخارف تبدو شديدة القرب من الزخارف الطولونية .

(١) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، اللوحة ٦ .
(٢) محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولونى ، اللوحة رقم ١٢ ا .
(٣) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ١٢ ب .

( شكل ٥٢٣ ) حالة زير من الـ... مصر في القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

ولا تزال فى الجامع الأزهر بعض الزخارف الجصية التى ترجع إلى العصر الفاطمى ، ومن ذلك الكتابات الكوفية والزخارف النباتية المورقة فى عقود المجاز المتجه إلى المحراب وفى الشبابيك الجصية المفرغة بأعلى الجدران وفى جوانب القبة الشيدة على رأس المجاز[١] ، فضلا عن بعض النقوش والكتابات على المحراب الكبير الذى يرجع إلى عصر إنشاء المسجد[٢] .

أما جامع الحاكم فقد احتفظ بعناصر معمارية كثيرة تشهد بابداع الفنانين الفاطميين فى نحت الزخارف النباتية . ومن ذلك الإزار الجصى تحت السقف وآثار الشبابيك الصغيرة فى رقبة القبة التى تعلو المحراب ، فضلا عن بعض الزخارف المنحوتة فى الحجر فوق المدخل وفى المنارتين[٣] .

ومن أبدع أمثلة النحت فى الجص فى العصر الفاطمى محراب جامع الجيوشى ، وقوام زخرفته فروع نباتية كثيرة ، فيها مراوح نخيلية غنية بالعروق والرسوم الدقيقة وبينها أشكال هندسية[٤] . ويشبهه المحراب ذو التجويفات الثلاث فى قبة إخوة يوسف[٥] ، ومحراب مشهد السيدة عاتكة . ثم ظهرت بين عامى ٥٢٠ و ٥٤٥ هـ ( ١١٢٥ و ١١٥٠ م ) محاريب لا تختلف كثيراً فى نقوشها عن سائر المحاريب الفاطمية التى أشرنا إليها ، ولكنها تمتاز بأنها متوجة بزخرفة محارية الشكل . ومن هذه المحاريب الجديدة محاريب مشهد الحصواتى ومشهد السيدة رقية ومشهد السيدة كلثوم وضريح يحي الشبيهى[٦] . وفى دار الآثار العربية بالقاهرة نموذج من المحراب الموجود فى هذه التربة الأخيرة . والملاحظ أن الزخارف الجصية فى العمائر الفاطمية لم يكن لها البروز الكبير الذى عرفته بعض الطرز الفنية الأخرى ، ولا سيما الطراز السلجوقى ، وإنما كانت مستوية وخفيفة البروز .

(١) Hautecoeur et Wiet : Les Mosqueés du Caire II, pl. 12—15

(٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٥١ — ٥٢ و ج ٢ ص ١٩ .

(٣) S. Flury : Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee pl. 1—VII, XIX, X...

(٤) المرجع نفسه ، ... ١٧ . (٥) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ١٨ .

(٦) Hautecoeur et Wiet : Les Mosq... pl. 38—4?

**النحت في العصر السلجوقي**

عرفنا أن من ميزات الطراز السلجوقي الإقبال على استعمال الرسوم الآدمية ورسوم الحيوانات في الزخرفة . والحق أن النقوش الآدمية والتي تمثل الحيوانات والطيور كثيرة على العمائر والأسوار والأبواب والقناطر في المدن السلجوقية المختلفة في آسيا الصغرى ولا سيما قونية ودياربكر والموصل وبغداد .



( شكل ٥٢٤ ) تمثال نسر ذي رأسين وملاك مجنح . من العصر السلجوقي . وفي متحف مدينة قونية

أما قونية فكانت عاصمة سلاجقة الروم أو سلاجقة الأناضول بين عامي ٤٧٠ و ٧٠٨ هـ (١٠٧٧و١٣٠٨ م) . وقد عنوا بتجميلها بالعمائر الجليلة من مساجد وقصور وأسوار وأبواب وكان للزخارف المنحوتة شأن عظيم في زخرفة تلك العمائر ، ومن أبدع الوجهات ذات الزخارف المنحوتة في الرخام وجهة « سلطان خانى » في قونية . وهو الخان الذي يرجع إلى سنة ٦٢٦هـ (١٢٢٩م) والذي تحدثنا عنه عند الكلام على العمائر في الطراز السلجوقي (ص ٩٦—٩٧). وفي مدرسة صيرچالي بقونية زخارف هندسية جميلة متداخل بعضها في بعض .

وفي المتاحف التركية تماثيل ونقوش بارزة ترجع إلى العصر السلجوقي وتشهد بإبداع الفنانين في تصوير الحيوان ( شكلي ٥٢٤ و ٥٢٥ ) .

وفي مدينة آمد ( دياربكر ) أمثلة طيبة من التماثيل والنقوش المنحوتة في العصر السلجوقي وبين هذه النقوش كثير من رسوم الحيوانات والطيور ولم تكن كلها للزينة فحسب ، بل



( شكل ٥٢٥ ) تمثال أسد من الموصل في العصر السلجوقي ومحفوظ في متحف استانبول

كان بعضها من رنوك الأمراء الـ [illegible]جقة وشاراتهم . والملاحظ أن النقوش الكتابية تقوم على أرضية من الزخارف النباتية المحفورة حفراً دقيقاً فضلا عن الزخارف الملحقة بالحروف . ومن أمثلة ذلك الكتابة المؤرخة من سنة ٤٨٤ هـ ( ١٠٩١ — ١٠٩٢ م ) باسم السلطان ملكشاه في الوجهة الشمالية من المسجد الجامع في آمد[١]

وفي الموصل أمثلة أخرى من النقوش البديعة التي ترجع إلى العصر السلجوقي وأهمها المحرابان الجميلان المصنوعان من الرخام في المسجد الجامع وفي ضريح الإمام عون الدين[٢] ويمتازان برسومهما النباتية المحفورة حفراً دقيقاً وفي عدة مستويات[٣] . ومن أهم العمائر التي ترجع إلى عصر الأتابك بدر الدين لؤلؤ في هذه المدينة قصر « قره سراى » وهو غني بزخارفه الجصية التي تضم كثيراً من الرسوم الآدمية ورسوم الطيور والحيوانات . والملاحظ أن رسوم الطيور في بعض تلك الزخارف تبدو جزءاً من الرسوم النباتية نفسها كما أن هذه الرسوم النباتية تنتهي في بعض الزخارف برؤوس حيوانات . ولم تكن مثل هذه الزخارف وقفاً على العمائر الاسلامية في الموصل فحسب ، بل إننا نراها أيضاً في بعض العمائر المسيحية

(١) van Berchem et Strzygowski : Amida p 139 et 306 fig. 59 et 255

(٢) Sarre und Herzfeld : Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, II, p. 227, 263

(٣) Glück und Diez : Die Kunst des Islam p 242



( شكل ٥٢٦ ) رأس من الجص ترجع إلى عصر السلجوقى فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) ومحفوظة بالمتحف المتروبوليتان فى نيويورك

والحق أننا نستطيع أن نلاحظ فى الزخارف السلجوقية المنحوتة فى الحجر والجص العناية التامة برسوم الفروع النباتيـة الفنية بالسيقان والوريقات فضلا عن الكتابة الزخرفيا الجميلة بالخط الكوفى وخط النسخ ، على أرضية من الرسوم النباتية حيناً ، وحيناً آخر متصلة بهـذه الرسوم النباتية بحيث تنتهى هامات الحروف وذيولها بتلك الرسوم .

ومن أبدع الأمثلة التى نعرفها فى نقش الزخارف والجص فى إيران الزخرفة الجصية فى المسجد الجامع بقزوين[١] ، وترجع إلى ما بين عامى ٥٠٧ و ٥٠٩ هـ (١١١٣ — ١١١٦ م) ثم التابوت الرخامى ذو الزخارف النباتية والكتابات الكوفية فى قبر محمود على مقربة من غزنة[٢] ، ويرجع إلى نحو سنة ٤٢١ هـ ( ١٠٣٠ م ) . ومنها كذلك الكتابة الكوفية الجصية على أرضية من الرسوم النباتية فى مسجد حيدرية بقزوين[٣] ، وترجع إلى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ، ثم الزخارف الجصية البارزة فى محراب هذا المسجد[٤] .

وكانت الزخارف الجصية فى القصور والبيوت السلجوقية شديدة البروز وتكثر فيها رسوم الطرب والصيد والاستقبال . وقد وصلت إلى بعض المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة أجزاء من هذه الزخارف تكاد تبدو تماثيل مستقلة ( شكلى ٥١٦ و ٥٢٧ ) .

---

(١) A. Survey of Persian Art V pl. 521.

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ٥٢١ ب .

(٣) المرجع نفسه اللوحة رقم ٥٢٤ .

(٤) المرجع نفسه اللوحة رقم ٥١٢ .

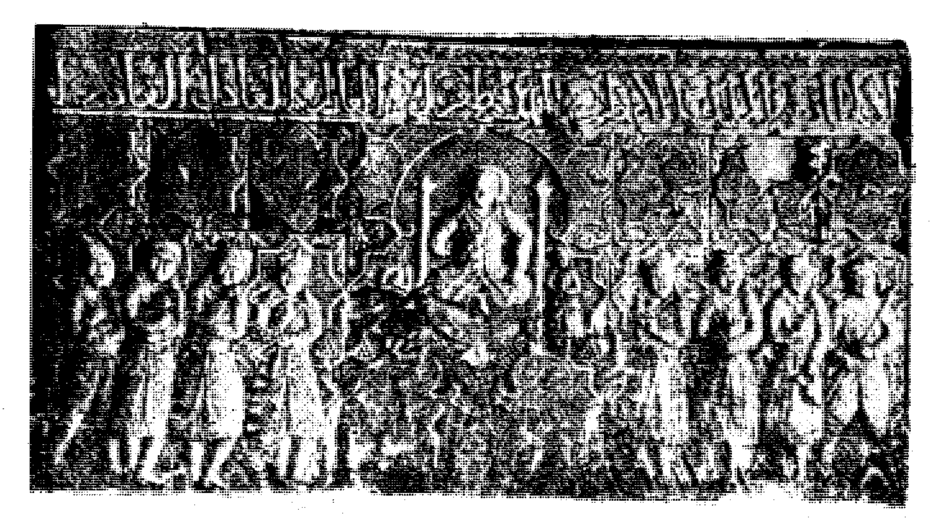


( شكل ٥٢٧ ) تمثال [illegible] الجص من [illegible] في القرن السادس الهجرى (١٢م) . وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

ومن الزخارف السلجوقية البديعة ما نراه فى ثلاث لوحات جصية تضم رسوماً آدمية فى مناظر مختلفة . وكبرى هذه اللوحات فى مجموعة ستورا Stora [1] . والثانية فى متحف الفنون فى بنسلفانيا . والثالثة فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن [2] . والملاحظ أن الرسوم الآدمية فى هذه اللوحات لا تمتاز بالإتقان والإبداع من ناحية النحت ، ولكن لها رغم ذلك طابعاً زخرفياً جميلا . ومما يلاحظ فى زخرفة اللوحة المحفوظة فى متحف بنسلفانيا (شكل ٥٢٨) أن فى أرضيتها رسوم أشكال نجمية وصليبية مما يستعمل فى كسوة الجدران ، وتقوم فوق هذه الأرضية رسوم آدمية أكثر بروزاً وأتقن حفراً وفيها تفاصيل دقيقة للملابس . وتحف هذه الرسوم الآدمية رسم أمير جالس على عرشه ، ويحمل العرش فيلان ، مما يذكر بالعروش التى تحملها الحيوانات فى الرسوم الساسانية . وعلى هذه اللوحة كتابة نسخية باسم « السلطان الملك الأعظم الملك طغرل العالم العادل القادر . . . » والراجح أنه طغرل الثانى المتوفى سنة ٥٩٠ هـ ( ١١٩٤ م ) .

ومن الزخارف المنحوتة فى الرخام والتى يمكن نسبتها إلى بلاد الجزيرة فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) ما نراه على لوح محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٥٢٩) . وقوام هذه الزخارف رسم تنينين متقابلين ، فمن كل منهما فاه فبدت أنيابه الحادة ولسانه المشقوق ، بينما التف ذيل كل منهما حول ذيل الآخر ، وفوق التنينين كلمتا « السلطان المعظم » . والذى يرجح نسبة هذه الزخرفة إلى بلاد الجزيرة فى القرن السابع هو رسم التنينين المتأثرين بالزخارف الصينية واللذين نجدهما فى كثير من رسوم العصر السلجوقى فى بلاد الجزيرة .

(١) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ٥١٦ (٢) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ٥١٨ .



( شكل [illegible] ) كسوة جدار من [illegible] الزخارف البارزة ، باسم طغرلبك ، من إيران فى القرن السادس الهجرى ( [illegible] م ) ومحفوظة فى متحف [illegible]



( شكل ٥٢٩ ) لوح من الرخام . من بلاد الجزيرة فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م )
ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

## النحت فى الحجر والجص فى عصرى الأيوبيين والمماليك

ازدهرت صناعة الحجر والجص فى العصر الأيوبى. ومن أبدع أمثلة الحفر فى الجص فى هذا العصر ما نراه فى القسم الأسفل من المنارة الأيوبية فوق الباب الأخضر بالمشهد الحسينى بالقاهرة[١].

ويلاحظ فى هذه الزخارف أنها قريبة فى بعض عناصرها من الزخارف التى نعرفها فى المغرب خلال القرنين الرابع والخامس الهجرى (٩ — ١١ م). ومن أمثلة النحت فى الحجر وجهة تربة أبى منصور اسماعيل وفيها كتابة نسخية على أرضية نباتية وإفريز من زخارف هندسية ونباتية[٢].

أما فى عصر المماليك فإن الزخارف المحفورة فى الرخام والجص فى العمائر المختلفة تشهد بإبداع الفنانين فى الرسوم النباتية الدقيقة فضلا عن الرسوم الهندسية المختلفة.

[illegible] مصر
فى القرن الثامن الهجرى (١٤م)

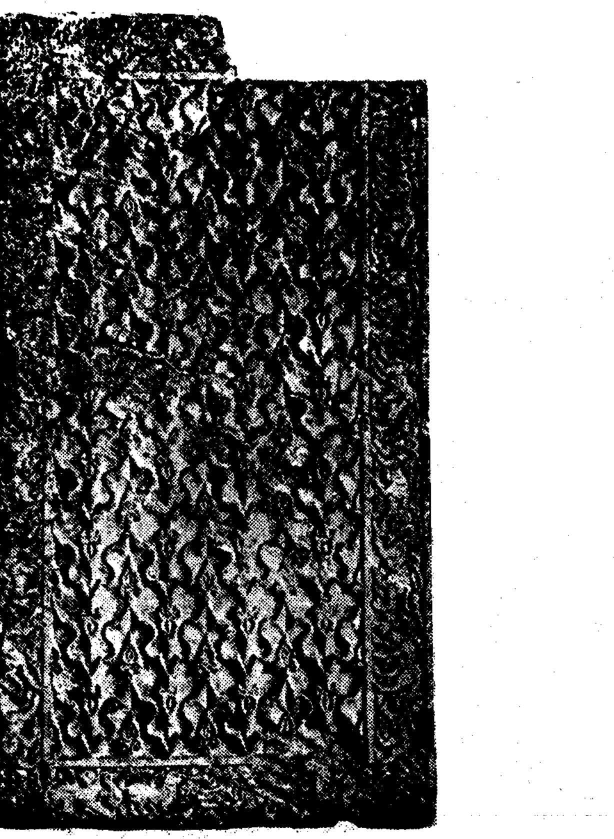
وفى دار الآثار العربية عدد من الألواح الرخامية التى ترجع إلى هذا العصر. ومن أبدعها لوح فى وسطه جامة، وفى الجامة رسوم نباتية بينها إناء تتفرع منه غصون تقبض عليها أيدى وعلى الغصون طواويس وطيور. وحول الجامة إطار ذو زخارف نباتية وفى أركانه أرباع جامات متجهة إلى الجامة الوسطى (شكل ٣٤٠). وكان هذا اللوح فى مدرسة الأمير صرغتمش المشيدة سنة ٧٥٧ هـ (١٣٥٦ م).

وفى دار الآثار العربية أيضاً لوح آخر من الرخام كان فى إحدى مدارس القاهرة المشيدة

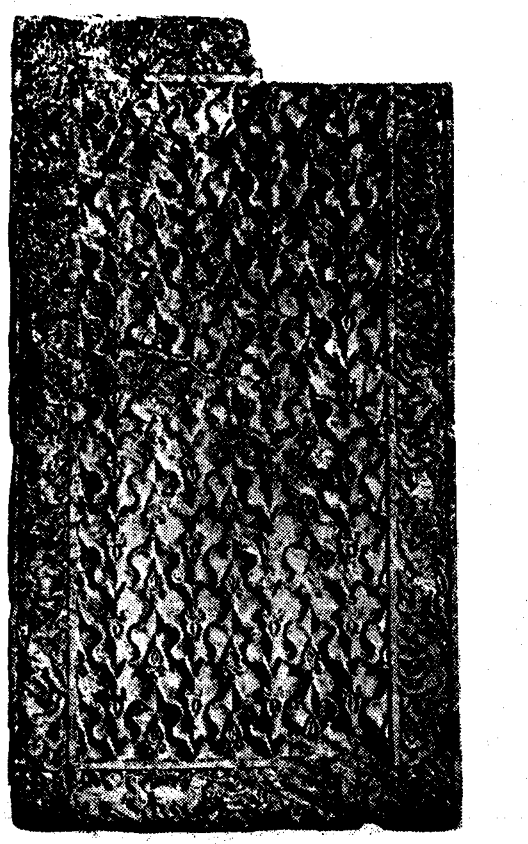
---

(١) حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية ج ١، الشكل فى صفحة ٨٥.

(٢) Hautecoeur et Wiet: Les Mosquées du Caire pl. 53



(شكل ٥٣٥) لوح من رخام من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٥٣٤) لوح من رخام كان في احد الأسبلة بالقاهرة ويرجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) ومحفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة

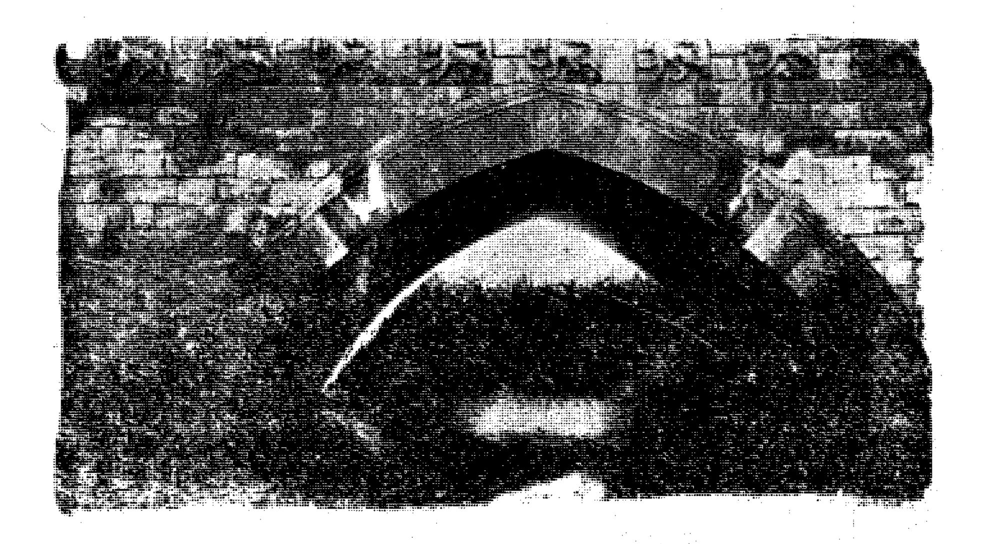
سنة ٧٥٨ هـ ( ١٣٥٧ م ) .
وقوام زخرفته رسم مشكاة منقوشة نقشاً بارزاً ويحف بها رسم شمعدانين على أرضية من رسوم نباتية ( شكل ٥٣١ ) .
ومن الآثار المحفوظة فى هذا المتحف لوح من الألواح الرخامية التى كانت توضع فى الأسبلة فتسير المياه عليها ببطء يكسبها البرودة بالتعرض للهواء فضلا عن أنه يساعد على تنقيتها من الأجسام الغريبة التى قد تكون عالقة بها . وساحة هذا اللوح مزينة بزخارف نباتية على شكل زهور محرّفة عن الطبيعة. أما إطاره فيتألف من رسوم حيوانات متتابعة على أرضية نباتية ( شكل ٥٣٢ ) .



( شكل ٥٢٣ ) زير من الرخام من مصر فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن مقتنيات دار الآثار أيضاً زير من رخام ، سطحه مزيّن بزخارف شديدة البروز قوامها رسوم فروع نباتية ووريقات . وفى أعلاه كتابة بالخط الكوفى وفى أسفله عصابة من رسوم السمك ( شكل ٥٣٣ ) .

ومن أمثلة النحت فى عصر المماليك الإفريز الذى نراه فوق عقد قناطر أبى المنجا وتمثل نقوش هذا الإفريز سباعاً متجهة إلى الجنوب الشرقى ورؤوسها منظورة من الأمام ولكل منها شارب وأذنان دقيقتان ومدببتان وعينان ملوّزتان وذنب مرفوع على ظهره ( شكل ٥٣٤ ) . والمعروف أن بحر أبى المنجا قد حفر سنة ٥٠٦ هـ ( ١١١٣م ) فى عهد الخليفة الفاطمى الآمر ، ليروى أراضى الشرقية ، ونسب إلى المهندس اليهودى الذى أشرف على بنائه . وكان الفاطميون والأيوبيون يحتفلون بفتح هذا الخليج احتفالهم بفتح خليج



( شكل ٥٣٤ ) قنطرة أبي المنجا . من القرن السابع الهجري ( ١٣ م )

القاهرة ، ولا تزال هـذه القناة تستخدم حتى اليوم فى رى بعض أراضى الدلتا ، فتتفرع إلى اليمين من مجرى النيل على بعد نحو ١٥٠٠ متراً شمالى شبرا ، وتسير إلى الشمال الشرقى حتى تمر — بعد مسافة كيلو متر واحد — تحت قنطرة كبيرة من الحجر ، بنيت فى عصر الظاهر بيبرس سنة ٦٦٥ هـ ( ١٢٦٦ م ) ، وإلى هـذا العصر ترجع النقوش التى نحن بصددها الآن .

وقد ظهرت المنابر الرخامية فى عصر دولة المماليك البحرية . وأقدم المعروف منها منبر مسجد الخطيرى ويرجع إلى نحو سنة ٧٣٧ هـ ( ١٣٣٧ م ) ولا تزال بعض بقاياه محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة . أما أقدم المنابر الرخامية القائمة فى المساجد بالقاهرة فمنبر جامع آق سنقر . وهو غنى بزخارفه النباتية ذات الأوراق وعناقيد العنب ومن أبدع هـذه المنابر الحجرية المنبر الذى أمر بتشييده السلطان قايتباى فى تربة برقوق سنة ٨٨٨ هـ ( ١٤٨٣ م ). وعلى هذا المنبر زخارف دقيقة من أطباق نجمية وفروع نباتية تذكر بزخارف الخشب فى ذلك العصر ( شكل ٥٣٥ ) .

وفى مساجد العصر المملوكى نماذج طيبة من النحت فى الحجر والجص . ومن ذلك ما بقى من الشبابيك الداخليـة المصنوعة من الجص والغنية بزخارفها النباتية وبالزخارف الكتابية المحيطة بها[١] . ومنه أيضاً الزخارف الجصية البديعة فى قبة قلاوون ولا سيما فى باطن العقود

(١) Hautecoeur et Wiet : Les Mosquées du Caire pl. 68



( شكل ٥٣٥ ) المنبر الحجرى الذى شيد فى ضريح السلطان برقوق بأمر السلطان قايتباى سنة ٨٨٨ هـ ( ١٤٨٣ م )

وحافتها الخارجية[١] . ومنه الشبابيك المصنوعة من الحجر المفرغ بأشكال زخرفية فى الخانقاه الجاولية[٢] ، ثم الزخارف الجصية والحجرية المختلفة فى مدرسة السلطان حسن[٣]

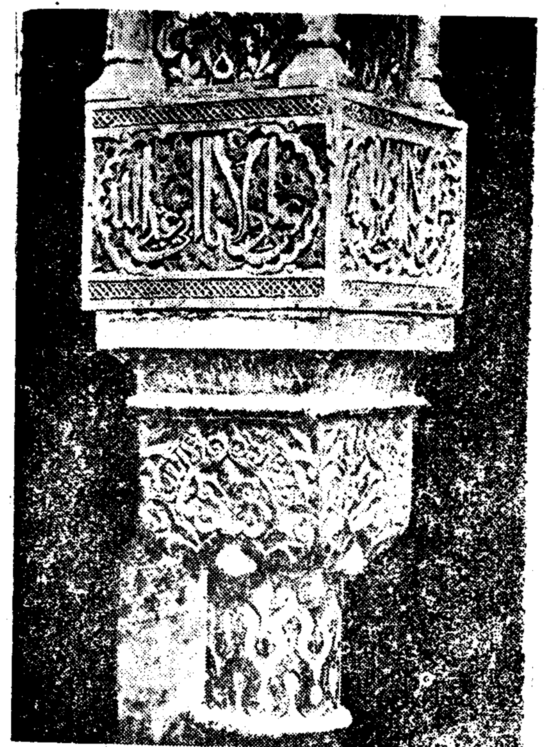
---

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ٧٦ .

(٢) المرجع نفسه ، اللوحتين ٩٥ ، ٩٦ .

(٣) المرجع نفسه ، اللوحات ١٢٧ — ١٣٥ .

**النحت في العصر المغولي بإيران**



(شكل ٥٣٦) تاج عمود ذو زخرفة جصية في قصر الحمراء من القرن الثامن الهجري (١٤ م)

ورث العصر المغولي في إيران أساليب النحت التي ازدهرت في العصر السلجوقي ثم زادها دقة وتعقيداً، فأصبحت الثروة الزخرفية في الرسوم المحفورة في الجص والحجر تكاد تبلغ حد الإسراف. وكانت المستويات متعددة في تلك الرسوم، إذ تقوم الفروع النباتية بارزة في مناطق هندسية مختلفة الأشكال على أرضية نباتية محفورة حفراً قليل البروز. ومن أجل أمثلة الحفر في الجص في العصر المغولي المحراب الذي شيده أحد وزراء الجايتو في المسجد الجامع بمدينة إصفهان[١] سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م). ومنها أيضاً عصابة جصية ذات زخارف بالخط الكوفي المتشابك في المسجد نفسه[٢] وعصابة أخرى في ضريح پير بكران[٣].

وفي المتحف المتروپوليتان أمثلة من الحفر على الحجر في العصر المغولي، إثنان منها يرجح أنهما كانا قطعتين من نهاية درابزين ويظن أن مصدرها مدينة همدان. وقوام الزخرفة فيهما رسوم هندسية ونباتية محرّفة عن الطبيعة وقليلة البروز[٤]، فضلا عن رسم أسد يصرع غزالا. وعليهما كتابة مؤرخة من سنة ٧٠٣ هـ (١٣٠٣ م).

(١) A Survey of Persian Art. IV pl. 396, 397

(٢) المرجع نفسه، ج ٥ اللوحة ٥٣٢ (١)

(٣) المرجع نفسه، ج ٥ اللوحة ٥٣١ (١)

(٤) Dimand : Handbook fig 58

### النحت فى الطراز المغربى

تكلمنا فى الصفحات السابقة على أساليب الحفر فى الجص والحجر فى الأندلس فى عصر الدولة الأموية الغربية وعصر ملوك الطوائف . وقد عرفنا أن المرابطين جمعوا بعد ذلك بين الأندلس والمغرب فى امبراطورية إسلامية ، فانتقلت الأساليب الفنية الأندلسية إلى مراكش منذ القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) . وشيدت العمائر الفنية بالزخارف الجصية والحجرية فى مراكش ورباط وفاس وتلمسان .

وقد بدأ اضمحلال سلطان المسلمين فى الأندلس منذ القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . ولم يستطع أن يقاوم تقدم المسيحيين فترة طويلة من الزمن غير بنى نصر فى غرناطة . وقد رأينا كيف ازدهر على يدهم الطراز المغربى ، ولا سيما فى قصر الحمراء . وهذا القصر غنى جداً بالزخارف الجصية التى تغطى جدرانه وعقوده ( شكل ٥٣٦ ) والتى يظهر فيها إبداع الفنان فى الجمع بين الرسوم النباتية الدقيقة والرسوم الهندسية(١) .

---

(١) Kühnel : Maurische Kunst. pp 37-52

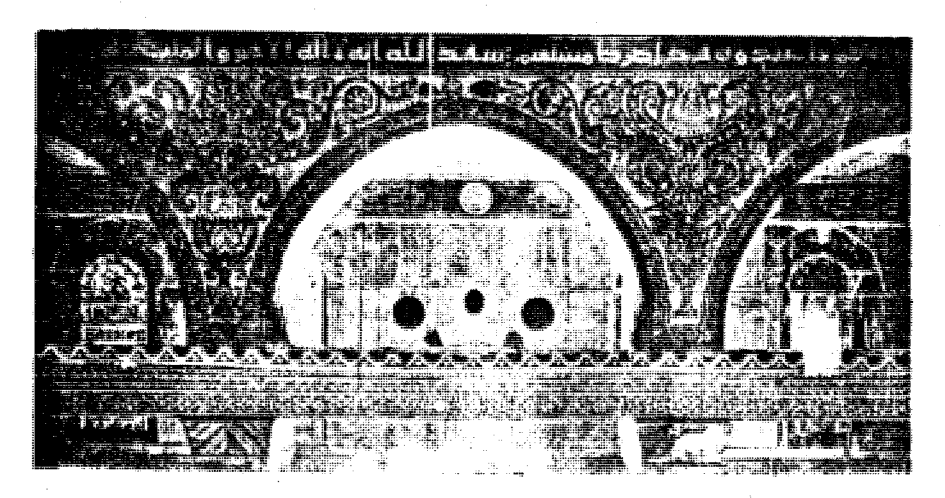
# الفسيفساء

الفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية . والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة بوساطة جمع أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت . وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية . والأغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة .

وقد امتاز الفن الإغريقى المتأخر والفن الرومانى بالفسيفساء الحجرية ذات الموضوعات التصويرية وأكثر ما استخدمت فى الرسوم على الأرض . بينما امتاز الفن البيزنطى بالفسيفساء الزجاجية التى استعملت فى رسوم الجدران والقبوات . وقد استعمل الفنانون فى العصر الإسلامى المكعبات الزجاجية الصغيرة ولكنهم جمعوا معها فى بعض الأحيان المكعبات الحجرية والصدفية .

ولا ريب فى أن أبدع ما وصل إلينا من الفسيفساء فى العصر الإسلامى هى فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء المسجد الجامع فى دمشق .

وكانت الفسيفساء تغطى الجدران الخارجية فى قبة الصخرة ؛ ولكن لم يبق شىء من هذه الفسيفساء . أما الذى لا يزال محفوظا إلى اليوم فالفسيفساء التى تغطى بعض الأجزاء الداخلية . ولا ريب فى أن قسما كبيراً من هذه الفسيفساء المحفوظة يرجع إلى سنة ٧٢ ﻫ كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفى البسيط من الفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء . ( شكل ٥٣٧ ) وتقع فى أعلى التثمينة الداخلية بجوار السقف . وتضم هذه الكتابة آيات قرآنية ، جاء فى نهايتها النص التاريخى الآتى : « بنى هذه القبة عبد الله عبد الله الإمام أمير المأمون فى سنة اثنتين وسبعين تقبل الله منه ورضى عنه آمين رب العالمين والحمد لله » ولا شك فى أن هذه الكتابة كانت تشتمل على اسم عبد الملك بن مروان ولكنه حذف وكتب اسم المأمون عوضا عنه ، بغير أن يفطن الصانع إلى لزوم تغيير التاريخ . فإن سنة ٧٢ ﻫ ( ٦٩١ — ٦٩٢ م ) لا تقع فى حكم المأمون وإنما تقع فى حكم عبد الملك ، فضلا عن أن اسم المأمون وألقابه مكتوبة بخط يخالف سائر الكتابة وفى مكان أضيق من المكان المناسب لعدد حروفها بالنسبة إلى القياس المتبع فى سائر الكلمات . ولون الكتابة المضافة أقتم من لون الكتابة الأصيلة .



( شكل ٥٣٧ ) فسيفساء فى الوجه الداخلى من الثمن الأوسط بقبة الصخرة



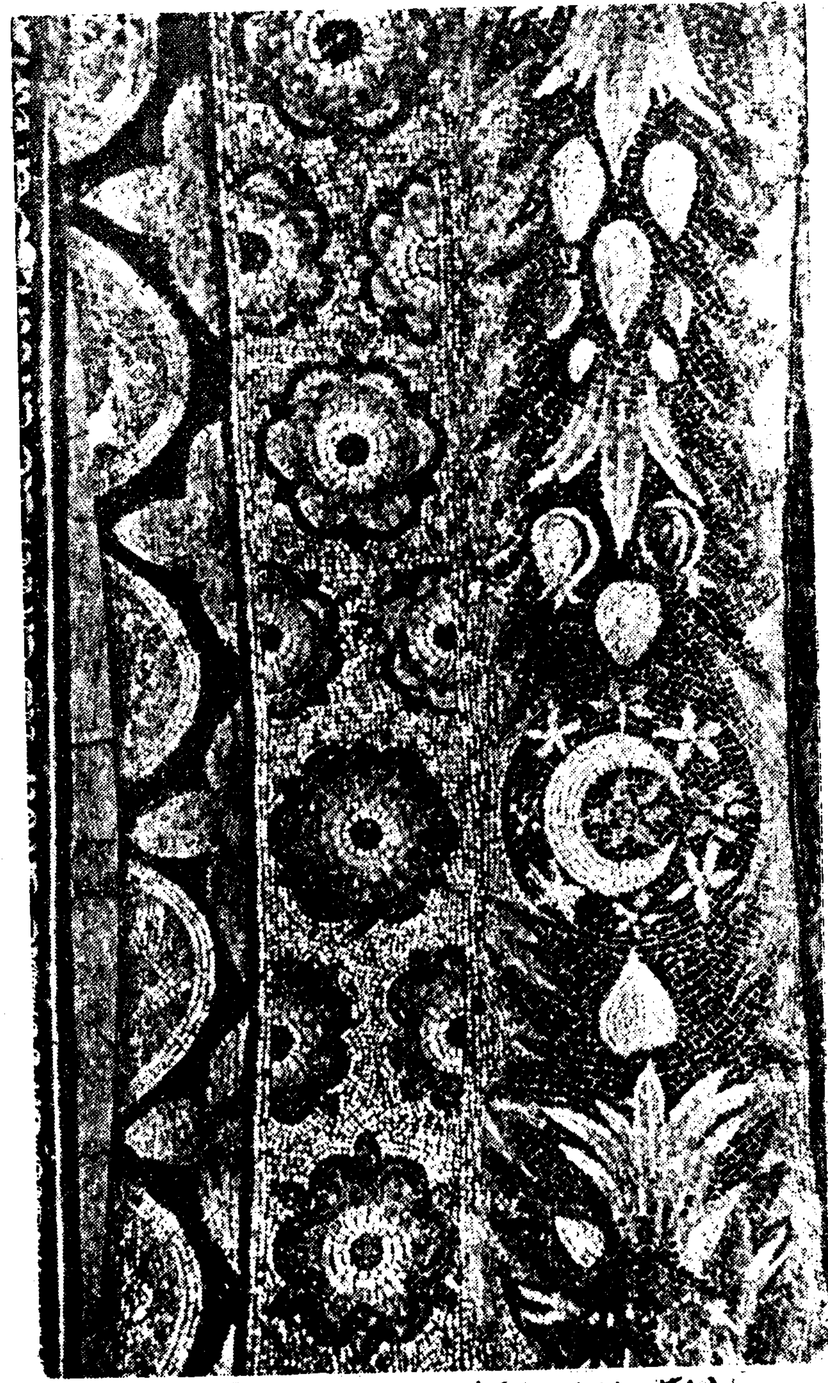
( شكل ٥٣٨ ) فسيفساء فى رقبة القبة . بقبة الصخرة

ومن الأجزاء الأخرى التى تغطيها الفسيفساء فى قبة الصخرة المنطقة العليا من التثمينة الدائرة ، أى الداخلية ، وتشمل الجزء العلوى من الأساطين أو الأكتاف الأربعة ثم كوشات العقود . ومن تلك الأجزاء كرسى القبة أو رقبتها . وقد حدث فى بعض أجزاء الفسيفساء بقبة الصخرة ترميم وإصلاح فى عصرى الفاطميين والماليك ، ولكن روعى فيهما المحافظة على جوهر الرسوم القديمة .

(شكل ٥٣٩) فسيفساء في الوجه الداخلي من الثمن الأوسط في قبة الصخرة

وتتألف هذه الفسيفساء من مكعبات صغيرة مختلفة الحجم من الزجاج الملون وغير الملون والشفاف وغير الشفاف ومن مكعبات من الحجر الأبيض أو الوردى ومن صفائح صغيرة من الصدف. وكلها مثبتة على طبقة من الأسمنت فى وضع أفقى تام، اللهم إلا المكعبات ذات اللون الذهبى أو الفضى فإنها موضوعة بميل قليل لتعكس الضوء. أما سائر الألوان الغالبة على هذه الفسيفساء فالأخضر بدرجاته المختلفة والأزرق والبنفسجى والأبيض والأسود.

والموضوعات الزخرفية التى نراها فى فسيفساء قبة الصخرة كثيرة جداً. ومن بينها فروع نباتية متصلة وحلزونية تخرج من آنية (شكل ٥٣٨) ويقع بين كل فرعين خارجين من إناء موضوع زخرفى يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة ساسانية مجنحة. كما نرى من بينها أشجار نخيل وأشجارا أخرى (شكل ٥٣٩) تذكر بما نعرفه فى فسيفساء بعض الكنائس المسيحية فى القرن السادس الميلادى. ومن بينها أيضاً رسوم الفاكهة ولا سيما العنب والرمان. ثم رسوم أوراق الشجر المختلفة وورق الأكانتس وباقات الزهور وقرون الرخاء ورسوم الجواهر والحلى المختلطة بالرسوم النباتية، فضلا عن رسوم الأهلة والنجوم (شكل ٥٤٠). ومعظم هذه الموضوعات الزخرفية معروفة فى زخارف الفسيفساء الرومانية والمسيحية ومستمدة من الطرازين الساسانى والهلنستى. والواقع أننا نرى فى زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التقاء عناصر فنية مختلفة، نعرفها فى الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية، ولكنها



(شكل ٥٤٠) فسيفساء فى عقد من المثمن الداخلى بقبة الصخرة

فى هذا الأثر الإسلامى المظيم مختلطة بعناصر فنية أخرى شرقيـة المصدر وتميزها عن سائر الفسيفساء الإغريقية الرومانية والمسيحية .

وقد درست الآنسة فان برشم كل النصوص التى تحدثت عن الفسيفساء فى قبة الصخرة وانتهى بها البحث إلى أن هذه الفسيفساء من صنع عمال سوريين بوجه عام وليست من صنع عمال بيزنطيين ، وأن من المحتمل أن يكون بعض صناع من أجناس مختلفة قد اشتركوا مع الصناع السوريين وأن ذلك قد يفسر وجود بعض العناصر الساسانية فى زخارف هذه الفسيفساء [1] ولـكننا نلاحظ أن اشتراك عمال من إيران ليس لازماً لتفسير الموضـوعات الزخرفيـة الساسانية ، لأن معظم هذه الموضوعات كان قد انتقل إلى الشام وأقبل الصناع السوريون على استعماله .

أما فسيفساء الجـامع الأموى فى دمشق فإن معظمها أصابه التلف بسبب الحرائق المختلفة التى شبت فى الجـامع ، فلم تبق منها إلا أجزاء صـغيرة ، إلى أن أتيح للأستاذ دى لوريه de Lorey سـنة ١٩٢٧ أن يكشف أجزاء عظيمة الشأن ، كانت حتى ذلك الوقت مغطاة بالملاط . وأهم هـذه الأجزاء المـكتشفة مايقع على مقربة من المدخل الرئيسى للجامع . وقوام هذا الجزء الـكبير رسم نهر فى مقدمة المنظر وعلى ضفته الداخليـة أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعى ، فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات . ومن هـذه العمائر رسم ملعب للخيل ورسم قصور ذات طابقين وأعمدة جميلة ، ورسم بناء مربع الشـكل وله سقف صينى الطراز كما نرى رسم عمائر صغيرة تبدو كأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى . وفوق النهر المذكور قنطرة تشبه قنطرة فوق نهر بردى بدمشق ، مما حمل على القول بأن هذه الرسوم قد تـكون لمناظر فى مدينة دمشق نفسها .

وصفوة القول أن قوام زخارف الفسيفساء فى الجامع الأموى رسـوم العمائر والمنـاظر الطبيعية لذاتها وبغير أن تكون ثانوية فى الصورة بالنسبة إلى صور آدمية لهـا الصدارة كما نعرف فى بعض زخارف الفسيفساء البيزنطية . والتأثر بالأساليب الفنية الهلنستية ظاهر جدا فى رسوم الفسيفساء التى نحن بصددها . ومن المحتمل أن صانعيها نقلوا موضوعاتهم الزخرفية عن نماذج قديمة ، كما يفعل الصناع فى معظم العصـور . ولـكنهم لم يكونوا بعيدين عن التأثر ببعض الأساليب الفنيـة الساسانية تأثرا بسيطا ، ممـا يحمل على القول بأنهم كانوا من أهل

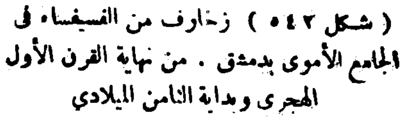
---

(١) Creswell : Early Muslim Architecture I, p 227



( شكل ٥٤١ ) زخارف من الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق . من نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى



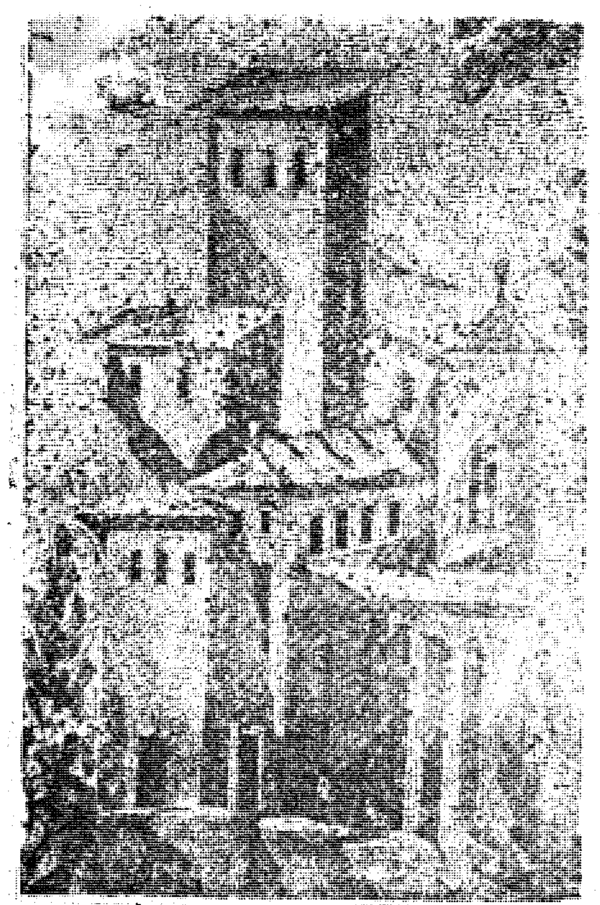


( شكل ٥٤٢ ) زخارف من الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق . من نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى

الشام ، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية التى ازدهرت من الفنون الهلنستية فى سوريا حين فتحها العرب .

وتكثر فى العمائر المرسومة فى فسيفساء الجامع الأموى ( الأشكال ٥٤١و٥٤٢و٥٤٣ ) رسوم الأعمدة الكورنثية ذات الخشخان ( cannelures, flutes ) أو القنوات الطويلة ، ورسوم الأقبية والأبراج والسقوف المخروطية الشكل والسقوف ذات الجملون وأشجار السرو

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن الصناعة واحدة فى فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء الجامع الأموى ؛ ولكن الوحدة والتلاؤم أقل ظهورا فى الأخيرة . ولعل ذلك راجع إلى أن الإصلاح والترميم الذى تم فيها كان أكثر مما تم فى قبة الصخرة . والراجح أن الجزء الذى جاء فيه رسم النهر يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك فى نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى ، بينما ترجع أجزاء أخرى إلى الترميم الذى تم فى عصر السلطان السلجوقى ملكشاه سنة ٤٧٥ هـ ( ١٠٨٣ م ) ، وترجع غيرها إلى عصر السلطان بيبرس . ومما يلفت النظر أن التأثر بالأساليب الهلنستية أقوى وأعظم فى فسيفساء الجامع الأموى منه فى فسيفساء قبة الصخرة ، مع أن القبة ترجع إلى سنة ٧٢ هـ ( ٦٩١ م ) بينما يرجع الجامع إلى سنة ٩٦ هـ ( ٧١٥ م ) .



( شكل ٥٤٣ ) زخارف من الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق
من نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى

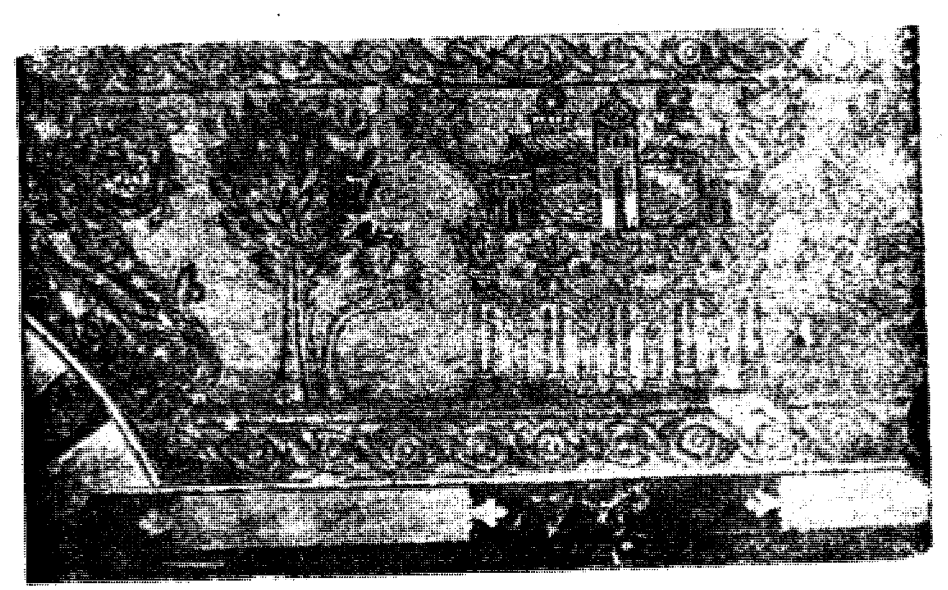
وترجح الآنسة ڤان برشم أن الفسيفساء التى صنعت بأمر الوليد فى دمشق وفى المدينة لم تكن من صناعة عمال من البيزنطيين بالرغم من أن معظم المؤلفين العرب الذين ذكروا هذه الفسيفساء ينسبونها إلى صناع من الروم .

ومن الطريف أن فى قبة بيبرس بدمشق نقوشا من الفسيفساء يبدو أن صانعها نسج فى موضوعاتها على منوال النقوش الموجودة فى فسيفساء الجامع الأموى . ولكن فسيفساء قبة بيبرس أقل إتقانا فى الرسوم وإبداعا فى الألوان ( شكل ٥٤٤ ) . ولا عجب فإنها ترجع إلى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . ولم يكن رسم مثل تلك الموضوعات مألوفا فى ذلك الوقت .

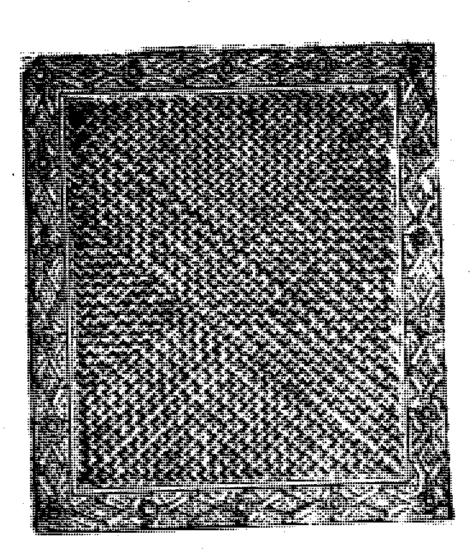
ومن أبدع أمثلة الفسيفساء فى العصر الأموى تلك التى كشفت فى قصر هشام بخربة المفجر ( شكل ٤١ ) ثم ما كشف فى خربة المنية بفلسطين أيضا[1] ( شكلى ٥٤٥و٥٤٦ ).

ولم تصل إلينا نماذج كافية من صناعة الفسيفساء فى العصر العباسى . ولذا كان كل ما نعرفه فى هذا الميدان قائما على ما كتبه المؤلفون العرب وعلى بعض نماذج ضئيلة عثر عليها المنقبون فى حفائر سامرا ، وذلك فى أطلال القصور الخليفية والمسجد الجامع وبعض البيوت

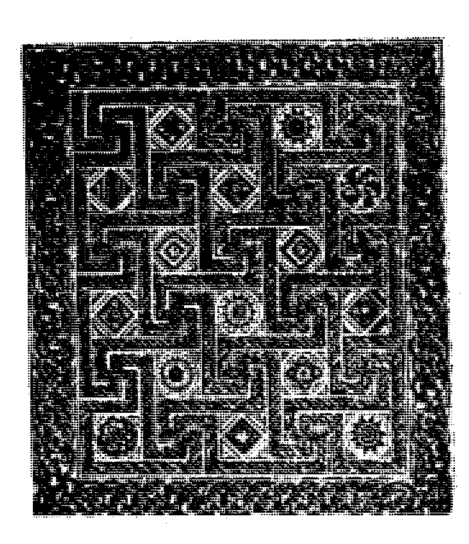
(١) A.M. Schneider und O. Puttrich-Reignard : Ein frühislamischer Bau am See Genesareth. Puttrich-Reignard Die Palastanlage von Chirbetel Minje (Palastina-Heften des Deutschen Vereins vom Heiligen Lande, Heft 17-20, 1939)



( شكل ٥٤٤ ) زخارف من الفسيفساء فى قبة بيبرس بدمشق . من القرن السابع الهجرى (١٣م)

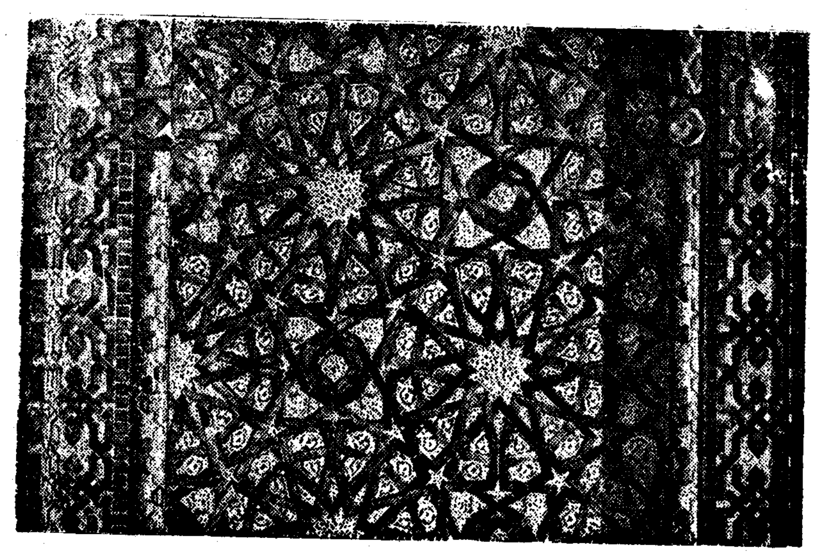


( شكل ٥٤٥ ) فسيفساء فى أرض إحدى القاعات بقصر أموى فى خربة المنية بفلسطين .



( شكل ٥٤٦ ) فسيفساء فى أرض إحدى القاعات بقصر أموى فى خربة المنية بفلسطين

الكبيرة . ولكن هذه النماذج التى عثر عليها ليست فى حالة جيدة . ولا يمكننا أن نتبين الموضوع الزخرفى إلا على قطعة واحدة منها ، وجدت فى حمام القصر الكبير . وأرضية هذه القطعة ذهبية اللون وتقوم فوقها رسوم فرع نباتى من أوراق الأكانتس بلون أخضر مختلف



( شكل ٥٤٧ ) فسيفساء من القرميد بضريح مؤمنة خاتون بنخجوان . من سنة ٥٨٢ هـ ( ١١٨٦م )

الدرجات ، فضلا عن رسوم الأزهار وأوراق الشجر المختلفة[١] .

وقد ذكر الغزولى فى كتابه « مطالع البدور » أن بغداد كان فيها حمام فى دار أحد الأمراء فيه خلوات أو أجزاء مستقلة ، إحداها « مصورة بفصوص حمر وخضر ومذهبة وكلها متخذة من بلور مصبوغ بعضه أصفر وبعضه أحمر فأما الأخضر فقيل إنه حجارة تأتى من الروم والمذهب فهو زجاج ملبس بالذهب » .

والراجح أن أساليب الزخرفة بالفسيفساء فى العصر العباسى لم تختلف كثيرا عن الأساليب التى عرفناها فى العصر الأموى ، وأنها كانت مثلها متأثرة بالأساليب الهلنستية . ولا سيما أننا نعرف أن بلاد العراق كان فيها صناع فسيفساء من الروم منذ القرن الأول قبل الإسلام. وكثيرا ما تشير المصادر التاريخية العربية فى فجر الإسلام إلى ورود الفسيفساء واستقدام صناعها من بيزنطة . ومما نعرفه عن الفسيفساء فى العصر العباسى ما ذكره المقدسى عن إصلاح الكعبة على يد الخليفة المهدى وعن تغطية جدران ردهاتها بالفسيفساء بوساطة فنانين من الشام ومصر .

ولسنا نعرف ما يستحق الذكر عن صناعة الفسيفساء فى العصر السلجوقى ، ولكن مما يمكن إلحاقه بهذه الصناعة كسوة الجدران بقوالب من القرميد توضع على هيئة الفسيفساء

---

(١) Lamm : Das Glas von Samarra pp. 115—121

وتؤلف جوانبها الضيقة أشكالا متعددة الأضلاع وأطباقاً نجمية تحفر فى حشواتها شتى الفروع النباتية والرسوم الهندسية ( شكل ٥٤٧ ) . ومما يلحق بهذه الصناعة أيضاً كسوة الجدران بزخارف من الفسيفساء الخزفية فى إيران فيما بين القرنين السادس والعاشر بعد الهجرة ( ١٢ — ١٦ م ) .

ومن هذه الفسيفساء التى نعرفها فى العصر الإسلامى الموضوعات الزخرفية النباتية والكوفية التى تزين محراب الخليفة الحكم فى المسجد الجامع بمدينة قرطبة والقباب الواقعة أمام هذا المحراب . ولكن هذه الفسيفساء بيزنطية الأسلوب ولا تكاد تختلف عن سائر الفسيفساء البيزنطية المعاصرة لها فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠م ) . والواقع أن المؤرخ ابن عذارى يروى أن الحكم بعث رسله إلى الإمبراطور البيزنطى نيسيفور فوكاس Nicéphore Phocas يطلبون أن يبعث إلى مولاهم عمالا اختصاصيين فى صناعة الفسيفساء مع المواد اللازمة لهم وقد لبى الإمبراطور هذا الطلب .

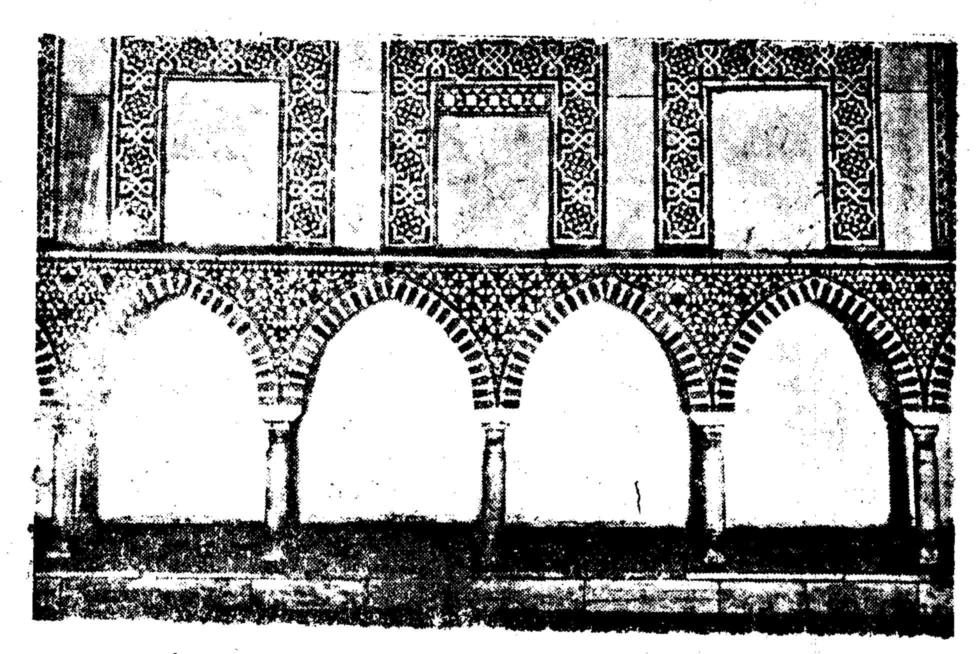
وفسيفساء هذا الجامع غنية بألوانها فنها الذهبى والأحمر والأخضر والأزرق والأسود والأصفر . ورسوم النبات فيها تختلف ، عن رسوم النبات فى التحف الأندلسية المعاصرة ولا سيما فى ميدان النحت . فإن الأوراق فى هذه الفسيفساء محرفة جداً عن الطبيعة وبينها بعض دوائر ترمز إلى عناقيد العنب[1] ، ولكننا نجد بينها — عدا ذلك — رسوم المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر . والملاحظ أن الفنان لم يكن موفقا دائما فى رسوم هذه الفسيفساء ، ولا عجب فإن مثل هذه الرسوم النباتية كانت مألوفة عنده فى تغطية المساحات الضيقة ولا سيما الإطارات ، أما المساحات الكبيرة فكانت تغطيها المناظر الآدمية . ولذا وجد الفنان البيزنطى بعض الصعوبة فى ملء المساحات الكبيرة فى زخارف الجامع برسوم نباتية وهندسية . وتضم فسيفساء هذا الجامع كتابات بالخط الكوفى ، حروفها ثقيلة ولا تلاؤم بينها وبين سائر الزخرفة .

أما فى مصر فقد استعملت الفسيفساء فى أجزاء بعض المحاريب مثل طاقية المحراب فى قبة الصالح نجم الدين ( ٦٤٧ هـ ) وطاقية محراب مدرسة قلاوون ( ٦٨٤ هـ ) والعصابة التى تزين محراب الجامع الطولونى ( ٦٩٦ هـ ) وتواشيح محراب المدرسة الطيبرسية ( ٧٠٩ هـ ) وطاقية محرابى المدرسة الأقبغاوية[2] ( ٧٤٠ هـ ) .

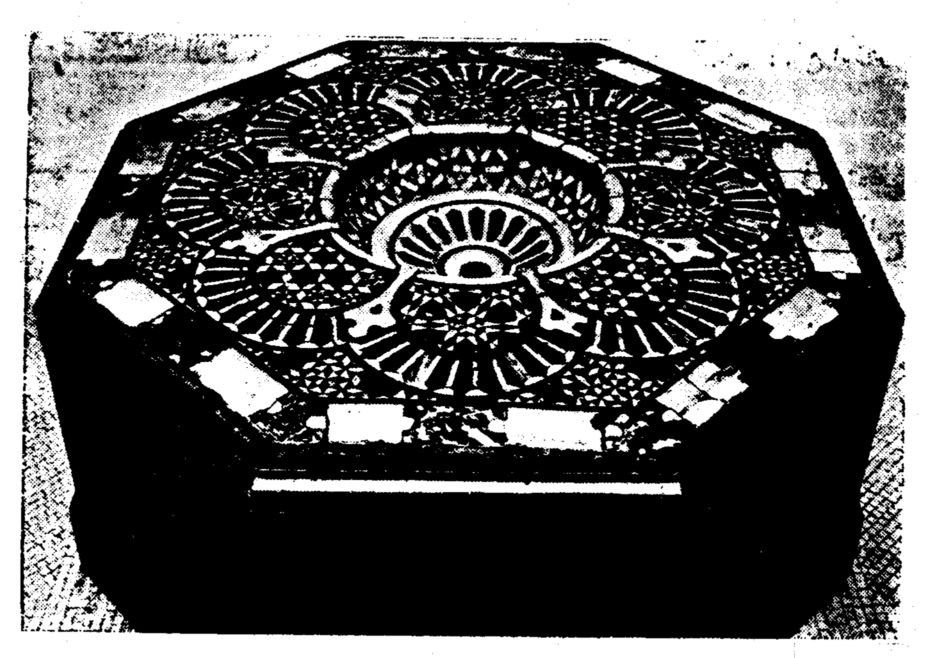
---

(١) G. Marçais : Manuel d'art Musulman I. fig 159 H. Terrasse : L'Art Hispano Mauresque pl XX

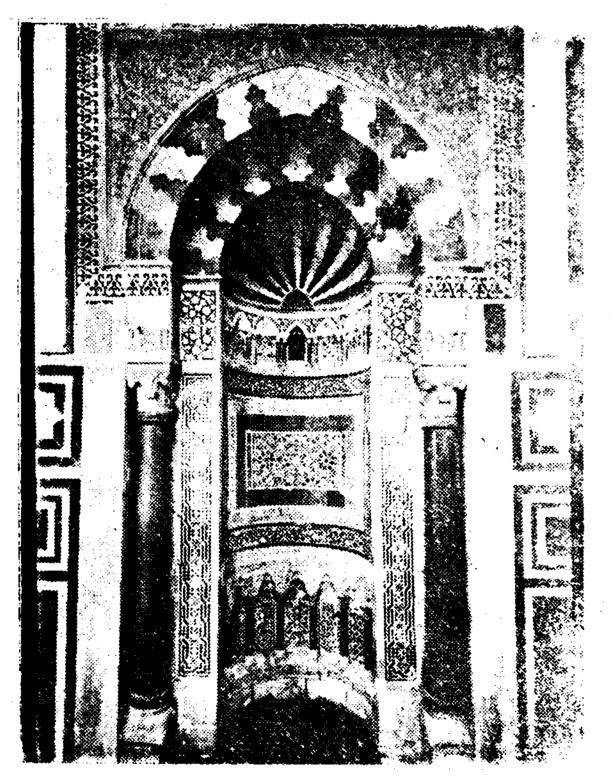
(٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٣٧



( شكل ٥٤٨ ) صفة من فسيفساء الرخام ، من عصر المماليك ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة



( شكل ٥٤٩ ) حوض مثمن من فسيفساء الرخام محفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن



( شكل ٥٥٠ ) محراب المدرسة الطيبرسية بالجامع الأزهر
من سنة ٧٠٩ هـ ( ١٣٠٩ م )

ولكن نوعا آخر من الفسيفساء إزدهر فى مصر فى عصر المماليك وهو الفسيفساء المصنوعة من المكعبات الصغيرة من الرخام . وكان أكثر استعماله فى المحاريب والوزرات بالمساجد ، كما كانت تصنع منه الفسقيات والأحواض فضلا عن استعماله فى زخرفة الأرض وما إلى ذلك . ويلوح أن بعض الكتاب يرى أن تسمية هذا الرخام الدقيق باسم الفسيفساء خطأ شائع وأن الفسيفساء وقف على الفصوص الزجاجية الصغيرة[١] . ولكننا لا نرى محلا لهذا الرأى .

ومن أبدع أمثلة هذه الفسيفساء الرخامية صفة فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٥٤٨) وحوض فى متحف فكتوريا وألبرت ( شكل ٥٤٩ ) . ومنها أيضاً محراب المدرسة الطيبرسية بالجامع الأزهر ( شكل ٥٥٠ )

(١) المرجع نفسه

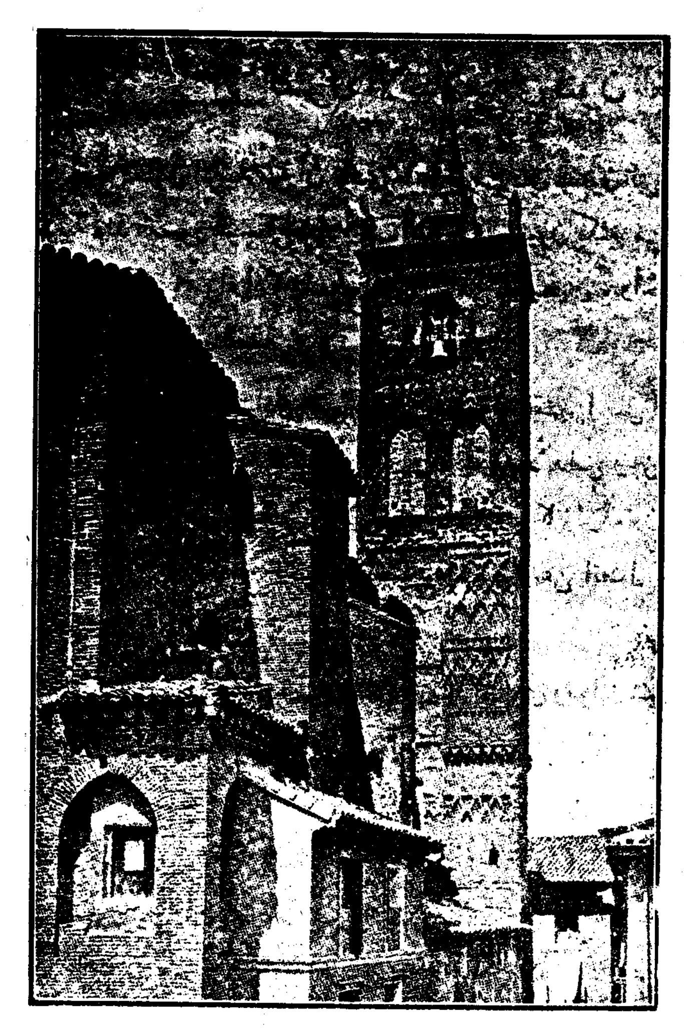
# أثر الفنون الاسلامية فى فنون الغرب

أتيح للفنون الإسلامية أن تؤدى ما عليها من دين للفنون التى سبقتها ، فأثرت فى الفنون الغربية منذ العصور الوسطى ؛ إذ أعجب الفنانون الغربيون بكثير من منتجات الصناع والفنانين فى ديار الإسلام ، سواء أ كانوا من المسلمين أم من المسيحيين ، وأخذوا عنهم بعض الموضوعات الزخرفية والأساليب الفنية .

وليس مثل هذا التبادل الفنى غريباً فى شىء ، فقد اتصل الشرق الإسلامى بأوربا فى العصور الوسطى بوساطة التجار أولا ، والمدنية فى الأندلس وجزيرة صقلية ثانياً ، وبفضل مشاهدات الحجاج المسيحيين فى الأراضى المقدسة وما كانوا يحملون معهم إلى أوربا من التحف الإسلامية ، ثم بوساطة الحروب الصليبية ، فضلا عن اتصال الأوربيين بالدولة العثمانية بعد ذلك .

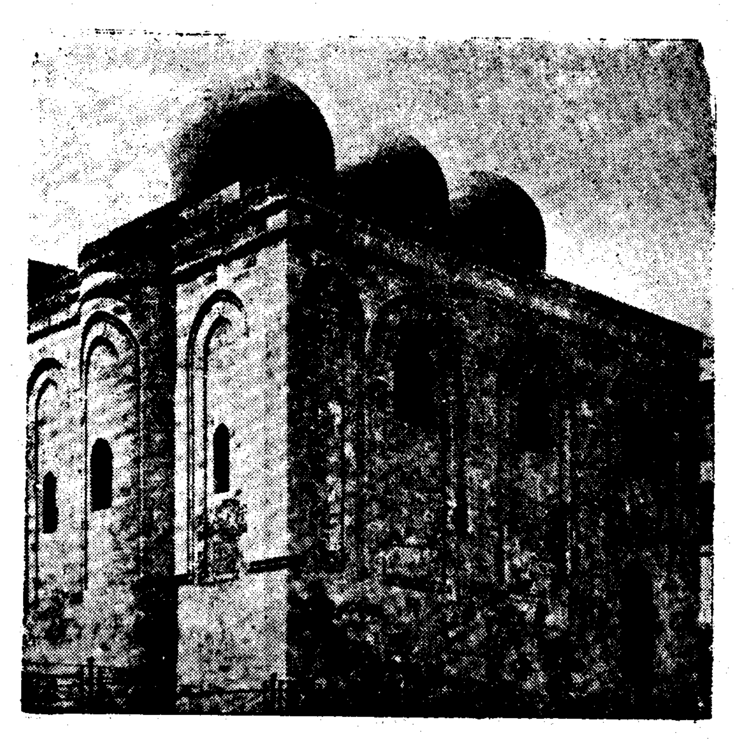
أما التجارة بين موانى مصر والشام وآسيا الصغرى وموانى شبه الجزيرة الإيطالية وساحل فرنسا الجنوبى فكانت زاهرة إلى حد بعيد . وكان التجار لاينقلون إلى أوربا بضائع الشرق الإسلامى فحسب ، بل ينقلون أيضا ما يجلبه التجار من بضائع الشرق الأقصى . وكانت العلاقات التجارية وثيقه بين الأمم الإسلامية وبلاد الروسيا ووسط أوربا وشمالها ، وكانت قوافل التجار المسلمين منتشرة فى الطرق التجارية بين بحار الصين وآسيا الوسطى وسواحل بحر البلطيق . وحسبنا دليلا على ذلك ما عثر عليه من قطع العملة الإسلامية فى الروسيا وفنلندة والسويد والدانمرك وغيرها . وترجع قطع العملة المذكورة إلى ما بين القرنين الأول والخامس بعد الهجرة ( ٧ — ١١ م ) . وفضلا عن ذلك فان كتب الرحلات وتقويم البلدان تؤيد تردد التجار المسلمين على جنوبى الروسيا والقسطنطينية والمدن التجارية فى إيطاليا ، وتشير إلى وصول بعضهم إلى أوربا الوسطى ، كما أنها تصف المملكة التى أسسها البلغار فى حوض الفلجا الأوسط وانتشر فيها الإسلام وزارها الرحالة ابن فضلان سنة ٣٠٩ هـ ( ٩٢١ م ) .

وكانت بولندة من حلقات الاتصال بين الغرب والشرق الأدنى ولا سيما فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة ( ١٤ — ١٥ م ) ، وتأثرت كثيراً بالفنون الإسلامية فى تركيا وإيران ، على رغم أنها لم تكن جزءاً من الامبراطورية العثمانية كما كانت شبه جزيرة البلقان مثلا . وذلك أن المدن الواقعة جنوب شرقى بولندة كانت تحصل على تحف شرقية كثيرة من موانى



( شكل ٥٥١ ) مثال فى سرقسطة من البناء بالطوب فى عصر المدجنين

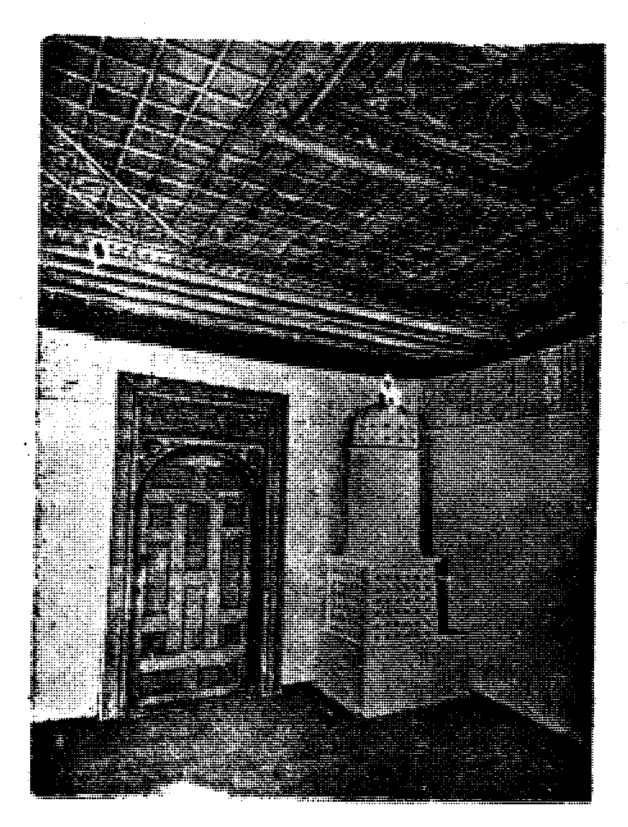
البحر الأسود وفضلا عن ذلك فقد كان فى بعض مدن بولندة ولا سيما لوفوف أو لبرج مهاجرون من الأرمن واليونان نزحوا إلى تلك البلاد منذ القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ، ولكنهم لم يقطعوا أسباب الاتصال بأوطانهم الأولى ، فكانوا يستوردون منها البضائع والتحف الشرقية ، كما كانوا يشيدون الكنائس والعمائر فى مهجرهم على الأساليب الفنية التى ألفوها فى بلادهم . والمعروف أن هذه الأساليب الفنية كانت قد أصبحت ذات صلة وثيقة بالفنون الإسلامية منذ استولى المسلمون على أرمينية وامتد نفوذهم الفنى إلى البلقان . وزاد اتصال بولندة بالشرق الأدنى فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة ( ١٦ — ١٧ م ) ، بعد أن امتد نفوذ الأتراك العثمانيين شمالى البلقان ، فعظم نشاط التجار من الترك والأرمن واليونان وأصبحت بولندة من أهم الأسواق لتصريف البضائع والتحف التركية والإيرانية . ثم أقبل الصناع والفنانون البولنديون على تقليد هذه المنتجات الفنية ، ولا سيما المنسوجات والسجاد والتحف المعدنية والحلى والأسلحة . وكانت بعض الأسرات البولندية توصى بنسج السجاجيد الشرقية



( شكل ٥٥٢ ) كنيسة سان كاتدالدو فى بلرمو بصقلية من سنة ١١٦١ م

فى تركيا وإيران على أن تنسج عليها أشعرة تلك الأمرات أو شاراتها الخاصة .

أما الأندلس فقد ازدهرت فيها المدنية الإسلامية ، وأصبحت قرطبة فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) أكثر المدن فى أوربا ازدهارا وأعظمها مدنية . وكان عصر ملوك الطوائف باعثا على تعدد مراكز العلم والأدب والفن فى شبه الجزيرة . وجاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم المستعربين من بنى الأندلس سببا فى هجرتهم إلى الشمال حيث نقلوا كثيرا من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم . ولما تقدمت فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب فى التقلص دخل كثير من المسلمين تحت حكم المسيحيين وصاروا يعملون للملوك والأمراء الأسبان وتعلم منهم غيرهم ، فانتشرت أساليبهم الفنية ، وكان سقوط طليطلة فى يد المسيحيين سنة ٤٧٨ هـ ( ١٠٨٥ م ) وقرطبة سنة ٦٣٤ هـ ( ١٢٣٦ م ) ، واشبيلية سنة ٦٤٦ هـ ( ١٢٤٨ م ) أكبر عامل على امتزاج الصناع العرب أو المستعربين بغيرهم ، ثم كان سقوط غرناطة سنه ٨٩٧ هـ ( ١٤٩٢ م ) خاتمة هذا الطور الذى تعلم فيه الغرب عن المسلمين كثيرا من أسرار صناعاتهم فى العمارة والفنون الزخرفية . ولعل أهم مظهر لهذا الطور الطراز الأسبانى الذى ينسب



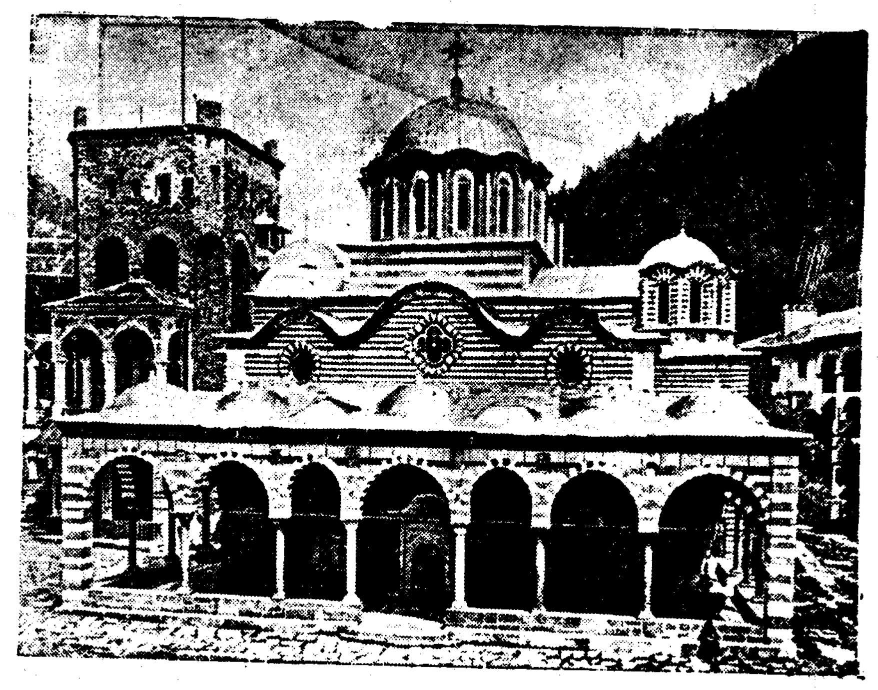
( شكل ٥٥٣ ) قاعة فى منزل بلغارى بمدينة ارباناسى . من القرن الثامن عشر الميلادى

إلى المدجنين Mudéjar أو المسلمين الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال دولة العرب ( شكل ٥٥١ ) وقد نشأ هذا الطراز فى طليطلة واشتغل الصناع المدجنون بزخرفة الكنائس ودور الخاصة فى أنحاء أسبانيا ونبغوا فى صناعة الخزف والمنسوجات والنقش على الأخشاب وفى العاج .

وأينعت الحضارة الإسلامية فى جزيرة صقلية منذ فتحها بنو الأغلب سنة ٢١٢ هـ (٨٢٧م). وعند ما زال عنها حكم المسلمين واستولى عليها النورمنديون سنة ٤٨٢ هـ ( ١٠٨٩ م ) . بقيت الأساليب الفنية الإسلامية سائدة فيها مدة طويلة (شكل ٥٥٢) ، بل انتشرت منها إلى جنوبى إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوربية ، لأن النورمنديين اتبعوا سياسة تسامح دينى عظيم وعملوا على المساواة بين رعاياهم من العرب والبيزنطيين وسائر المسيحيين .

أما الحروب الصليبية فلا يعنينا هنا من نتائجها إلا أنها زادت الاتصال بين المسيحيين والشرق الإسلامى ، وأوجدت منفذاً لتجارة الجمهوريات الإيطالية كجنوه والبندقية وبيزا ، وكان من النتائج العملية لتأسيس المملكة اللاتينية فى بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات وإنشاء معاقل لها فى الشرق الأدنى ، حتى أقدم البنادقة على سك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين . وكان على هذه النقود كتابات عربية وآيات قرآنية ، فضلا عن التاريخ الهجرى . وقد بقى ضربها إلى أن احتج عليه البابا انسونت الرابع سنة ١٢٤٩ م

ومن خير ما قيل عن علاقة الصليبيين بالمسلمين ما كتبه العالم جيزو Guizot وزير لوى



( شكل ٥٥٤ ) كنيسة فى دير القديس يوحنا بمدينة ريلا فى بلغاريا . من بداية القرن الماضى

فيليب ملك فرنسا ، وذلك فى كتابه « تاريخ الحضارة فى أوربا » قال : من الطريف أن تتبين فى كتب التاريخ القديمة شعور المسلمين نحو الصليبيين ، فانهم كانوا ينظرون إلى هؤلاء الأوروبيين كأنهم برابرة وكأنهم أكثر الناس غلظة وغباوة وأقلهم مدنية وتهذيبا . أما الصليبيون أنفسهم فقد أدهشهم وأثر فيهم ما رأوه عند المسلمين من ثروة ومدنية وكرم فى الخلق . ثم تبع هذه الفكرة الأولى صلات عديدة بين المسلمين والصليبيين امتد أثرها وأصبحت أعظم شأنا مما يظن عادة » .

"Les croisés, de leur côté, furent frappés de ce qu'il y avait de richesses et d'élégance de moeurs chez les musulmans. A cette première impression succédèrent bientot entre les deux peuples de fréquentes relations. Elles s'étendirent et devinrent beaucoup plus importantes qu'on ne le croit communément."

وكانت الملاقات بين العالم الإسلامى والدولة البيزنطية عدائية فى معظم الأحيان ، ولكن ذلك لم يمنع تبادل السفارات والهدايا ، بل حدث أن أرسل الأباطرة البيزنطيون إلى الخلفاء المسلمين الصناع المهرة والمواد النادرة ، وما إلى ذلك مما كان الخلفاء يحتاجون إليه فى إقامة عمائرهم



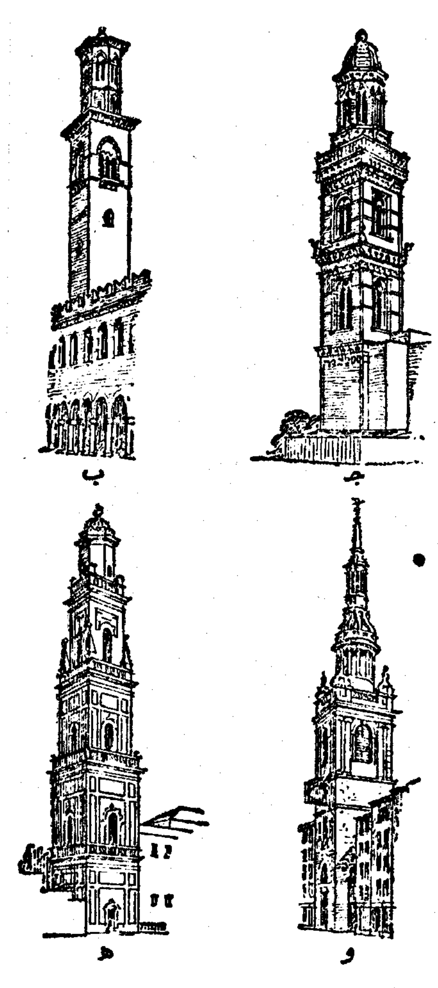
(شكل ٥٥٥) باب قصر فى Villeneuve-lès-Avignon بفرنسا . من القرن الرابع عشر الميلادى

ولا ريب فى أن الفنيين البيزنطيين أعجبوا بكثير من الأساليب الإسلامية فى الزخرفة وأقبلوا على تقليدها فى تذهيب مخطوطاتهم ، وفى تزيين منسوجاتهم النفيسة ، وغير ذلك من منتجاتهم الفنية .

وفى بدية القرن الثامن الهجرى (١٤م) أغار المغول على دولة السلاجقة فى آسيا الصغرى وأفلحوا فى القضاء عليها ، وأفاد من ذلك عثمان بن أرطغرل جد الأتراك العثمانيين ، فاستقل بالمقاطعة التى كان السلاجقة قد أقطعوا أباه إياها . وهكذا قامت الدولة العثمانية وعملت بعد ذلك على مد سلطانها فى آسيا الصغرى ثم فى البلقان ، فسقطت غاليبولى ثم أدرنة والقسطنطينية وتقدم العثمانيون حتى أصبحت شبه جزيرة البلقان جزءاً من امبراطوريتهم العظيمة ، ولكن دب الضعف إلى هذه الامبراطورية منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادى ، وشهد القرن الماضى تفككها وزوال سلطانها عن معظم أملاكها الأوربية .

وكانت شعوب البلقان فى أثناء خضوعها للترك تعيش بمعزل عنهم . وكانت جماعات الترك منتشرة فى شبه الجزيرة ، لكنها لم تفلح فى أن تطبع أهلها بالطابع التركى . ومع ذلك كله فقد تأثرت هذه الشعوب بالأساليب التركية فى العمارة والزخرفة ، وظهر هذا التأثر فى مبانيهم ومنتجاتهم الفنية ، ( شكلى ٥٥٣ و ٥٥٤ ) ثم امتد إلى الشعوب المجاورة لبلاد البقان ، ولا يزال ظاهراً حتى بعد استقلال البلقان عن تركيا

أما المظاهر التى يتجلى فيها تأثير الفنون الإسلامية فى فنون الغرب فمديدة . ومن أهمها فى العمارة أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأساليب المعمارية من قلاع سورية ومصر كالمشربيات (شكل ٥٥٥) . والمشربيات فى فن العمارة دعائم يتقارب بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة وبين كل دعامتين فتحة مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب السهام منه إلى رؤس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران أو يضعوا تحتها الألغام ، كما يمكن أيضاً أن يصب على رؤوسهم الزيت أو الماء المغليان .




( شكل ٥٥٦ )

(ب) برج فى مدينة فيرونا من القرن الثالث عشر الميلادى

(جـ) برج فى مدينة سوليتو من القرن الرابع عشر الميلادى

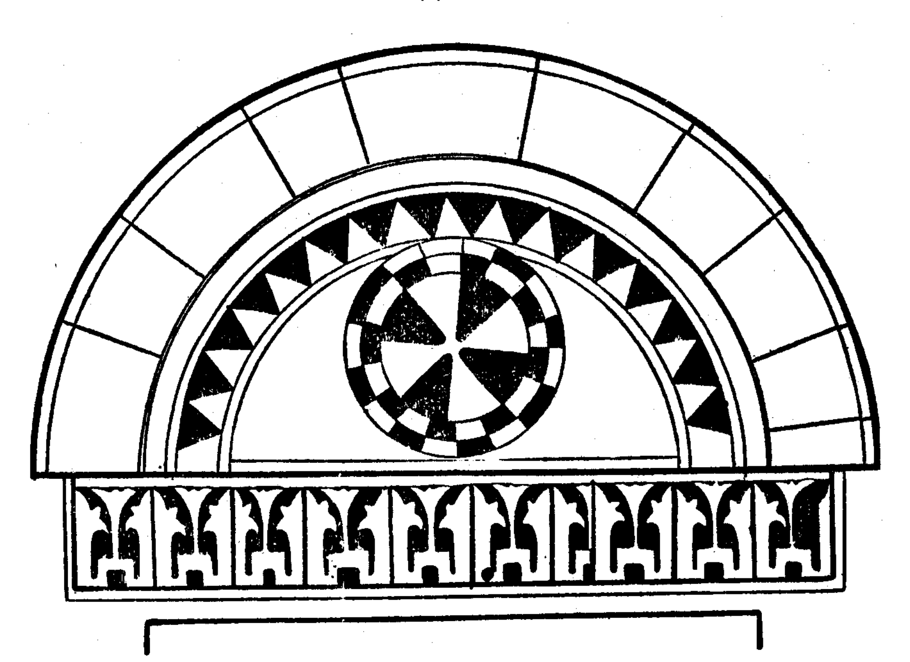
(هـ) برج فى مدينة لكة Lecce بإيطاليا من القرن السابع عشر الهجرى

(و) برج كنيسة St Mary le Bow بلندن من القرن السابع عشر الميلادى

ومن الأساليب المعمارية التى أخذها الغرب عن الشرق الإسلامى جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتويا كى لا يتمكن العدو الذى يصل إلى باب القلعة من رؤية الفناء الداخلى . أو تصويب سهامه إلى من فيه . ومما اقتبسوه أيضاً إنشاء المراقب الصغيرة على الأسوار[1] والأبراج الصغيرة البارزة échaugettes والكرانيش .

وقد شيد النورمنديون فى صقلية عمائر كثيرة تتجلى التأثيرات الإسلامية فى تصميماتها وقبابها وعقودها وأعمدتها وزخارفها . وكان ذلك كله بعد أن زال عن صقلية سلطان المسلمين (شكل ٥٥٢) . وأكبر الظن أن المهندسين الذين صمموا أبراج النواقيس فى إيطاليا فى عصر النهضة ( شكل ٥٥٦ ) تأثروا

(١) L. Réau : Dictionnaire illustré d'art et d'Archéologie p. 160



( شكل ٥٥٧ ) زخارف مشتقة من الكتابة الكوفية
فى باب كنيسة Saint Pierre de Reddes فى هيرو Hérault بفرنسا

بتصميم المآذن فى مساجد العصر المملوكى بمصر والشام . كما اقتبس المعماريون الانجليز من العمارة الإسلامية زخارف من فروع نباتية كانوا رسمونها فى العمائر بارزة بروزاً بسيطاً ويسمونها « أرابسك » .

وكذلك أعجب الإيطاليون فى بيزا وفلورنسة وجنوة ومسينا بظاهرة معمارية فى العصر المملوكى هى تتابع طبقات أفقية من أحجار قاتمة اللون وأخرى من أحجار زاهية اللون ، وظهر أثر هذا الإعجاب فى الواجهات المخططة فى المبانى الرخامية التى شيدوها فى بلادهم

ويظهر تأثير الفنون الإسلامية واضحاً فى بعض البلاد الرائعة فى جنوبى فرنسا ولا سيما بلدة بوى Puy حيث نرى الطابع الإسلامى فى العقود المتعددة الفصوص وفى الزخارف المشتقة من الكتابة الكوفية والزخارف المؤلفة من الجدائل أو سعف النخل وفى العقود ذات الفصوص المتنوعة وفى الكوابيل الخشبية . كما يظهر تأثير هذه الفنون فى بعض العمائر البولندية حيث نرى استعمال المقرنصات وزخارف الارابسك ورسوم ورقات الشجر ذوات الفصوص الثلاثة ، وهى ظاهرة كلها فى الكنيسة الارمينية فى مدينة لوفوف وترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى .

وفضلاً عن ذلك فإن مؤرخى الفنون ينسبون اختراع العقود المدببة والعقود الستينية إلى البنائين . . . . كما . . . لمون بأن العمارة القوطية أخذت عنهم استخدام الزخارف الحجرية التى تملأ بها الشبابيك وتركب بينها الزجاج .

أما فى ميدان الفنون الزخرفية والتطبيقية فإن الأوربيين قلدوا الكتابة الكوفية فى بعض الأحيان واستخدموها عنصراً من عناصر الزخرفة ( شكل ٥٥٧ ) ، ومن أمثلة ذلك صليب إرلندى من البرونز المذهب يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادى ، وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى وعليه بالخط الكوفى عبارة « بسم الله » . وفى المتحف المذكور قطع كثيرة من العملة الأوربية عليها كتابات كوفية





( شكل ٥٥٨ ) عملة من الذهب محفوظة فى المتحف البريطانى ضربت للملك أوفا ملك مرسية ، ( ٧٥٧ — ٧٩٦ م ) وعليها Offa Rex باللاتينية وحول الكلمتين عبارة عربية وعبارة دينية اسلامية منقولتان عن عملة اسلامية

(شكل ٥٥٨) ولعل بعضها استعمل لتسهيل التعامل مع المسلمين ، ولكن لاشك فى أن بعضها الآخر لم يفقه الغربيون معناها فنقلوها كزخارف فحسب ، وقلدهم فى ذلك كثيرون من بعدهم ، ولا عجب فإن بين تلك الكتابات عبارات إسلامية أو آيات قرآنية لا ينتظر أن ينقشها ملوك مسيحيون على عمائرهم .

وكان للخزف الإسلامى أثر كبير فى تطور صناعة الخزف فى أوربا ، ولا سيما بواسطة الأندلس الإسلامية التى ازدهرت فيها صناعة الخزف ذى البريق المعدنى وكانت مصانعها تشتغل لحساب كثير من البابوات والكرادلة والأسرات النبيلة فى أسبانيا والبرتغال وإيطاليا وفرنسا . ويروى أن الكردينال اكسيمينزا قال عن الصناع المسلمين فى الأندلس : « ينقصهم إيماننا و ننقصنا صناعاتهم » .

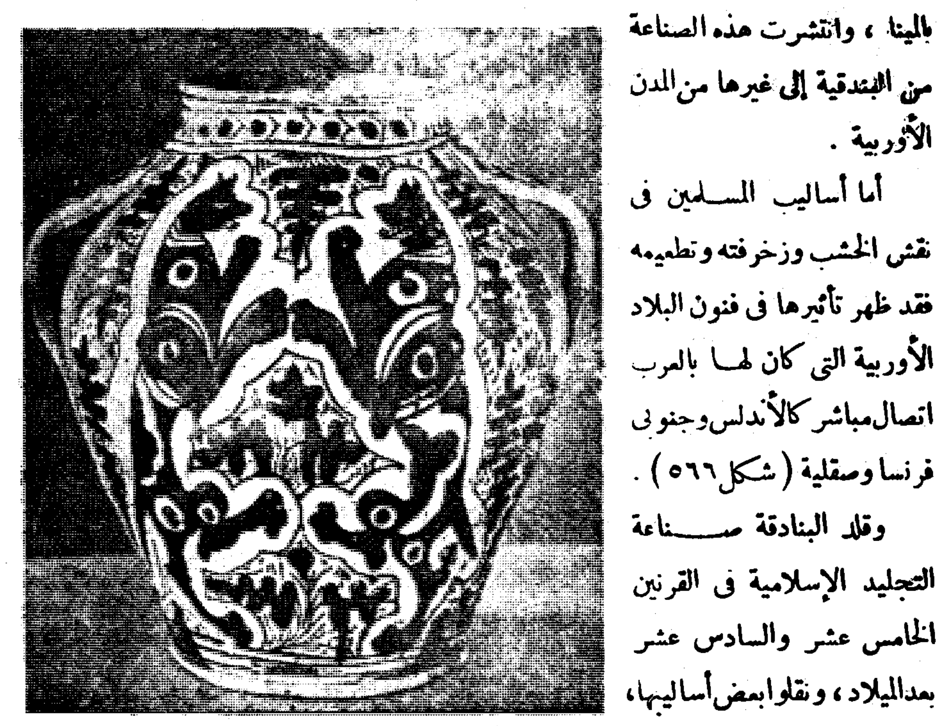
والمعروف أن الإيطاليين نقلوا هذه الصناعة عن الأندلس فى القرن الخامس عشر ( شكلى ٥٥٩ و ٥٦٠ ) وقد نقل الأوربيون عن إيران وتركيا رسوم بعض الزهور التى لم تكن معروفة فى الغرب إلا بفضل رسومها الواردة من الشرق الأدنى منذ القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) .

وتأثر الأوربيون كثيراً بالأساليب الفنية فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية التى كان الإقبال عليها عظيما فى أوربا ، فأقبل الصناع على تقليدها ولا سيما فى الجمهوريات الإيطالية وأوربا الوسطى ( شكلى ٥٦١ و ٥٦٢ ) ، بل إن هذه الجمهوريات ، ولا سيما البندقية ، ورثت هذه الصناعة بعد أن بدأت فى الاضمحلال فى الشرق الإسلامى منذ القرن الخامس عشر . ( الأشكال ٥٦٣ و ٥٦٤ و ٥٦٥ ) .

وكذلك أقبل البنادقة على تقليد التحف الزجاجية الإسلامية ولا سيما ما كان منها مموهاً

بالمينا ، وانتشرت هذه الصناعة من البندقية إلى غيرها من المدن الأوربية .

أما أساليب المسلمين فى نقش الخشب وزخرفته وتطعيمه فقد ظهر تأثيرها فى فنون البلاد الأوربية التى كان لها بالعرب اتصال مباشر كالأندلس وجنوبى فرنسا وصقلية ( شكل ٥٦٦ ) .



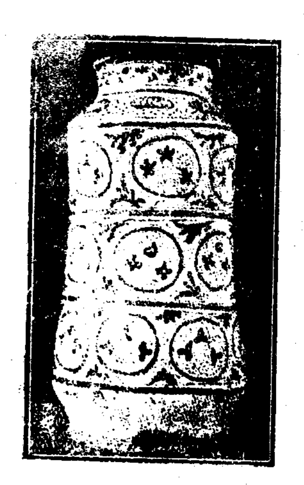
( شكل ٥٥٩ ) قدر من الخزف ( مايوليقا ) من صناعه فلورنسة فى القرن الخامس عشر الميلادى

وقلد البنادقة صناعة التجليد الإسلامية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد ، ونقلوا بعض أساليبها ، ونقلها عنهم غيرهم من صناع الغرب ، فلا عجب إن وجدنا الآن فى صناعة التجليد الأوربية المختلفة كثيراً من تفاصيل الصناعة الإسلامية وزخارفها . ولا يزال « اللسان » المعروف فى التجليد الإسلامى موجوداً فى بعض الكتب الأوربية .

أما المنسوجات الإسلامية فقد عمت شهرتها أوربا فى العصور الوسطى وأصبحت أكثر أنواع المنسوجات فى ذلك العهد تحمل أسماء شرقية أو تنسب إلى مدن إسلامية . ولما رأى التجار ذلك هب كثير منهم لإنشاء المصانع فى أنحاء أوربا المختلفة لمنافسة مصانع الشرق الأدنى والأندلس . وكان العرب قد أقاموا فى صقلية مصانع شهيرة للنسج ظلت عامرة بعد أن زال سلطان المسلمين فى الجزيرة ، فتعلم الإيطاليون فى هذه المصانع أسرار النسج الإسلامى ودقائقه ونقلوه إلى المدن الإيطالية المختلفة ( شكل ٥٦٨ ) وحفلت المنسوجات الحريرية الإيطالية فى القرن الرابع عشر الميلادى بالزخارف الشرقية حتى الكتابات العربية منها .

وبدأ النساجون الأتراك والإيطاليون منذ القرن العاشر الهجرى (١٦ م ) ينافس كل منهما الآخر ويقلده ، حتى لقد يصعب أحياناً التمييز بين منتجاتهم (شكل ٥٦٩) . وظهرت فى الأسواق بعد ذلك أحزمة من صناعة أوربا على الطراز الشرقى . وأطلق عليها اسم الأحزمة البولندية

نسبة إلى بولندة حيث كثرت صناعتها فى القرن الثامن عشر.
والواقع أن أثر الفن الإسلامى فى بولنـدة لم يكن ظاهراً فى أحزمة الفرسان والنبلاء فحسب ، بل إن ملابسهم الرسمية كانت ذات زخارف إيرانية الأصل . كما ظهر هذا التأثير فى زخارف الخيام التى نقلهـا الصناع البولنديون عن إيران .
وأصبحت لوفوف البولنـدية مركزاً كبيراً للتجارة فى الإسلامية ، ثم عمل فريق من تجارها على إنشاء مصـانع للنسج دأبت على تقليد الأقمشة الشرقية ، ولا سيما التركية والإيرانية . وقد أتيح لهـذه المصانع أن تنتج من السجاد والديباج وسائر المنسـوجات الثمينة مالا يسهل تمييزه من منتجات إيران وتركيا . وأصاب البولنديون نجاحاً عظيما فى تقليد الأحزمة الحريرية الشرقية التى لم يكن النبلاء يستغنون عنها فى ملابسهم التقليدية .



( شكل ٥٦٠ ) إناء أدوية ( البـاريلو ) من خزف منقوش باللون الأزرق القاتم من صناعة مدينة فاينزا بإيطاليا فى القرن ١٥ م ومتأثر بالنماذج الشرقية

وتمتاز الأحزمة المصنوعة فى بولندة بأن قوام زخرفتها أشرطة فيها رسوم نباتية أو هندسية متتابعة . وينتهى طرفا الحزام البولندى بزخرفتين متشابهتين كانتا فى معظم الأحيان من رسوم زهر القرنفل .
وكان السجاد أيضاً مما أخذه الأوربيون عن الشرق منذ القرن الرابع عشر الميلادى فتعلم الصناع الغربيون صناعته من المسلمين ، واحتفظوا مدة طويلة بالأساليب الشرقية فى زخارفه
وفضلا عن هذا كله فإن الموضوعات الزخرفية الإسلامية كان لها أثر كبير فى الزخارف الأوربية عامة منذ نقلها المدجنون ( شكلى ٥٧٠ و ٥٧١ ) والصناع فى المدن الإيطالية ولا سيما البندقية .



( شكل ٥٦١ ) إناء ( أكوامانيل ) من المعدن من صناعة ألمانيا فى القرن الثانى عشر الميلادى . وفى متحف فرنكفورت على نهر المين



( شكل ٥٦٢ ) إناء ( أكوامانيل ) ألمانى من القرن الخامس عشر . فى متحف همبرج

# خاتمة

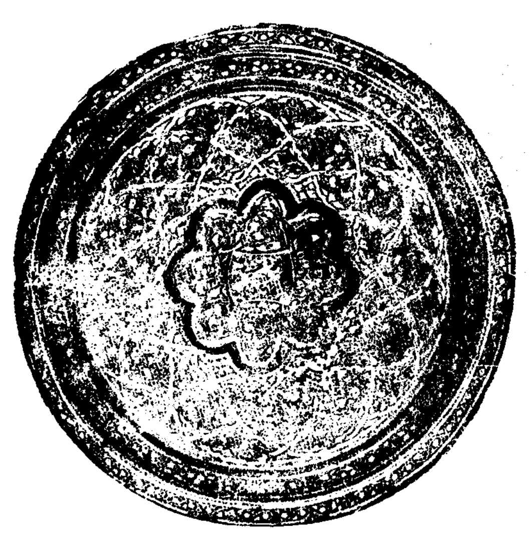
## فى جوهر الفنون الإسلامية

كان الجزء الأكبر من العالم المتمدن المعروف فى بداية القرن السابع الميلادى يخضع لدولتين عظيمتين : الدولة البيزنطية فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، والدولة الساسانية فى الشرق الأوسط . ثم وحد الإسلام كلمة العرب وجمع شملهم ، فأفلحوا فى القضاء على الدولة الساسانية وفى الاستيلاء على مستعمرات الدولة البيزنطية ، وشيدوا لأنفسهم امبراطورية مترامية الأطراف ، امتدت من حدود الصين شرقا إلى المحيط الأطلسى غربا ، ومن آسيا الوسطى والبحر الأسود وجبال البرانس شمال إلى صحارى السودان والمحيط الهندى جنوبا .

وقد كان للعرب فى الجاهلية القدح المعلى فى فنون الشعر والخطابة وأساليب القتال ، ولكن طبيعة بلادهم ، وحياة البداوة السائدة فى معظم أنحاء شبه الجزيرة العربية ، كل ذلك منعهم من أن يصيبوا قسطا يستحق الذكر من فنون العمارة والنحت والتصوير ، اللهم إلا فى أطراف شبه الجزيرة وأقسامها المتاخمة لإيران وأرض بيزنطة أو التى تربطها بالبلاد الأجنبية صلة تجارية وثيقة ، ومهما يكن من شىء فان الأساليب الفنية التى عرفها العرب فى اليمن أو بادية الشام أو بلاد النبط كانت متأخرة أشد التأثر بالفنون الإيرانية والهلينية . ولم تكن للصانع فى المجتمع العربى الجاهلى مكانة اجتماعية يغبط عليها .

إذن لم تكن للعرب فى فنون البناء والنحت والتصوير والزخرفة أساليب خاصة بهم ، ولكن قامت على أكتاف العرب امبراطورية واسعة الأرجاء ودخلت فى الدولة الإسلامية شعوب أخرى ، وبرز إلى الوجود فن إسلامى على أساس الفنون الساسانية والهلينية والقبطية والرومانية وفنون الهند والصين وآسيا الوسطى ، وما إلى ذلك من الأساليب الفنية المحلية التى كانت زاهرة فى الأقاليم التى امتد إليها سلطان المسلمين .

وقد ذكرنا كيف نشأت فى الدولة الإسلامية مدارس أو طرز فنية كانت تختلف باختلاف الأقاليم ، ولكنها تشترك فى خصائصها العامة . وتطورت هذه الطرز الفنية برعاية المسلمين ، وظلت طرزا مختلفة من فن إسلامى عام ، يسهل تمييزه من سائر الفنون غير الإسلامية ، سواء أكان ذلك فى العمارة أم فى التصوير أم فى منتجات الفنون الزخرفية من خزف ونسيج وسجاد وخشب وعاج وزجاج وتحف معدنية .



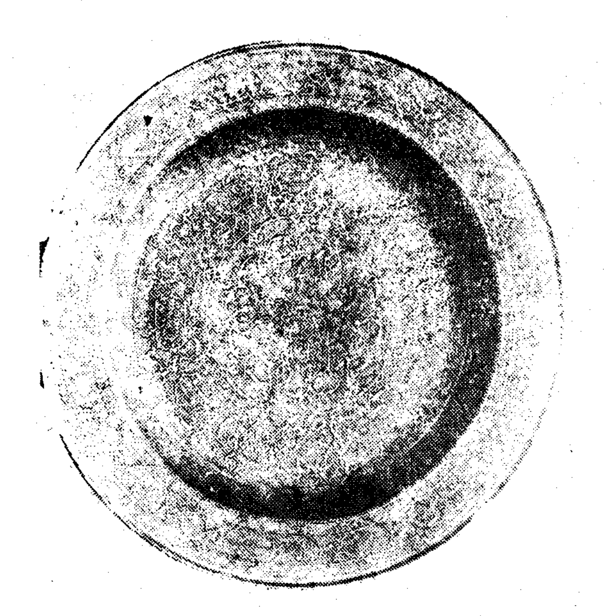
( شكل ٥٦٣ ) صينية من النحاس المكفت بالفضة صنعت بمدينة البندقية فى القرن الخامس عشر وفى وسطها رنك ( شارة ) أسرة « أوكى دى كانى » Occhi di Cani من الأسرات النبيلة فى ڤيرونا

وقد اختلف علماء الآثار الإسلامية فى تحديد نصيب كل فن من الفنون القديمة فى بناء الفن الإسلامى الجديد ، فذهب فريق إلى أن الفنون الهلينية والبيزنطية التى كانت سائدة فى البحر الأبيض المتوسط عند ظهور الإسلام هى التى أمدت الفن الإسلامى بمعظم عناصره . بينما قال آخرون — وعلى رأسهم جوزيف ستريجوفسكى Joseph Strzygowski بأن قوام الفن الإسلامى أساليب فنية كانت تسود الهضبة الإيرانية عندما هب المسلمون لفتح العالم المعروف فى فجر الإسلام . وفى رأينا أن نظرية الفريق الأول صحيحة فيما يخص الطرز الفنية الإسلامية فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، بينما تصدق نظرية الفريق الثانى على الطرز الإيرانية فى الفن الإسلامى .

وهكذا نرى أن المسلمين ورثوا فى الفنون الصناعية أى التطبيقية خير ما حذقته الأمم التى خضعت لسلطانهم أو الشعوب التى اعتنقت الإسلام ، فقد صار إلى الفنانين المسلمين ما عرفه الساسانيون من أسرار صناعة النسيج الفاخر والتحف الفضية والذهبية وما اشتهر عند القبائل الرحل من أساليب نسج السجاد والأكلمة وما أتقنته الشعوب التركية فى آسيا الوسطى من صناعة التحف المعدنية وما نبغ فيه أهل الشام من صناعة الزجاج والخزف وما برز فيه قبط مصر من حفر الزخارف على الخشب ،

وإذا كان العرب لم يحملوا معهم إلى البلاد التى فتحوها أساليب فنية خاصه بهم ، فقد كانت سياستهم الحكيمة فى استخدام الفنانين الوطنيين خير عون على النهضة بالفن . أضف إلى ذلك أن تشجيع الفنانين والصناع من أهل الذمة وممن أقبلوا على اعتناق الإسلام ، ساعد على اختصار مرحلة الانتقال وعلى تطور الأساليب الفنية القديمة لترضى تعاليم المسلمين وأذواقهم ، ويسر للعرب أنفسهم تسلّم الصناعات الفنية . وقد ذكرنا أن الاغريق عندما امتد

سلطانهم علموا أهل البلاد التى فتحوها كثيرا من الأساليب الفنية الإغريقية ، ولكن تعاون هؤلاء مع الإغريق أدى إلى انحطاط الفن الإغريقى وسقوطه ، بينما أدى مثل هذا التعاون بين العرب وأهل الأقاليم التى خضعت لهم إلى قيام الفن الإسلامى وازدهاره .

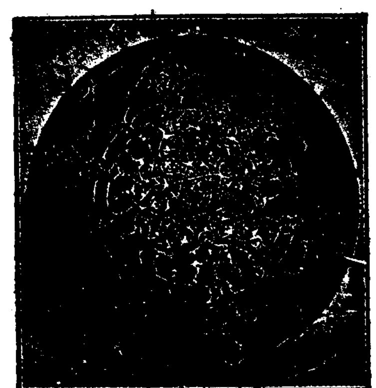


( شكل ٥٦٤ ) صينية من النحاس ، من صناعة البندقية فى القرن الخامس عشر الميلادي

ولم يكن قيام الفنون الإسلامية على يد العرب — بعد أن كان الفن غريباً بينهم فى الجاهلية — حادثا فريداً فى التاريخ ، فقد قامت المسيحية بين اليهود فى فلسطين ، ولم تكن لليهود أساليب فنية خاصة بهم . واحتضن الروم المسيحية وبرز إلى الوجود فن مسيحى لم يساهم اليهود فيه بشىء بل قام على أساس الفنون الهلينية .

ازدهرت الفنون الإسلامية التى نحن بصددها — وهى فنون العمارة والتصوير والزخرفة — من القرن الأول الهجرى ( السابع الميلادى ) إلى القرن الثانى عشر ( الثامن عشر الميلادى ) . وكان النذير بأفول نجمها تأثر الفنانين المسلمين بالأساليب الفنية الغربية واستعمالهم بعض الوسائل الصناعية الأوربية ، وإقبالهم على إنتاج كميات وافرة من التحف انتاجا رخيصا لإغراق الأسواق وإرضاء السياح .

وأول مميزات الفنون الإسلامية كراهية تصوير الكائنات الحية ومما يتصل بهذه الكراهية ويسير معها جنباً إلى جنب أن العلاقة بين الدين الإسلامى وفنون الإسلام ليست وثيقة ، فالإسلام لم يستخدم الفن فى الطقوس الدينية أو نشر العقيدة الإسلامية كما استخدمته الأديان الأخرى ، ولا سيما ديانة قدماء المصريين والبوذية والمسيحية الكاثوليكية . والمعروف أن الفن يولد فى معظم الحالات فى خدمة الدين ، فتماثيل الآلهة وصورها وأماكن العبادة وأدواتها كانت أهم مظاهر الفن منذ البداية ، والفن المسيحى مثلا ساد فيه زهاء ألف وخمسمائة سنة



( شكل ٥٦٥ ) غطاء إناء من المدن ، من صناعة فنان إيرانى فى البندقية فى بداية القرن السادس عشر الميلادى . محفوظ بالمتحف البريطانى

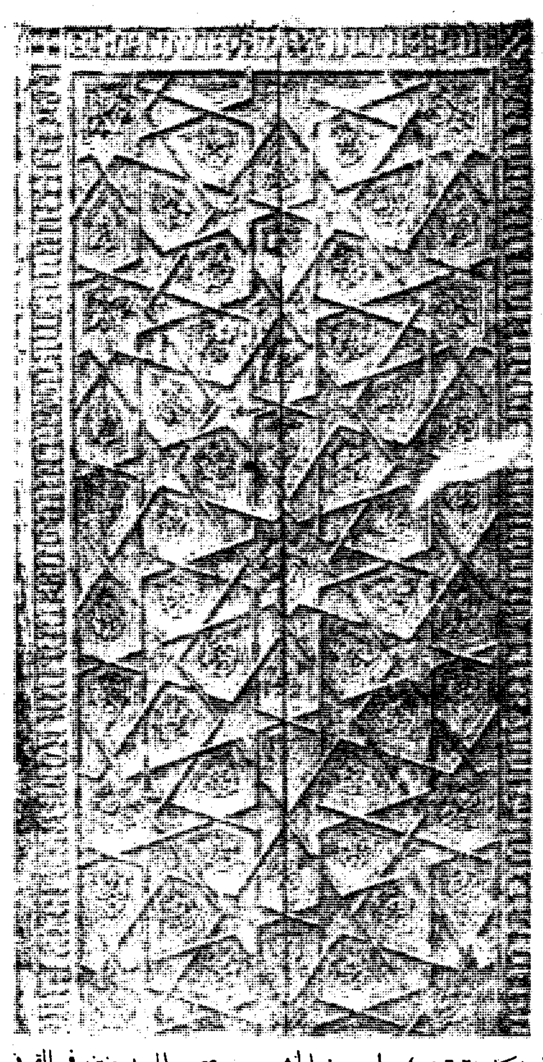
تصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها . ولم يبدأ الفن المسيحى فى التحرر من نفوذ الدين والإقبال على العناية بالطبيعة ومظاهرها والإنسان ومشاعره إلا ابتداء من عصر النهضة فى إيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى .

وقد قيل أن الفن — ولا سيما فى منتجاته العليا — تعبير عن فكرة دينية فى الإنسان أو بواسطة الإنسان ، وأن الدين والفن توأمان منذ البداية . ولكن هذا كله لا يصدق على الفن الإسلامى . حقًا أن المساجد من أهم مظاهر العمارة الإسلامية ، ولكن لم يكن لها فى الإسلام الشأن المظيم الذى كان للمعابد عند قدماء المصريين والإغريق والبوذيين أو الذى كان للكنائس فى المسيحية . فالمسلم يصلى أنى شاء . وليس للمساجد الجو الذى تشعر به فى الكنائس . ومساجد الإسلام لا تضم شيئاً من تماثيل الآلهة والقديسين أو اللوحات الفنية التى تسجل أحداث التاريخ الإسلامى . والمحراب فى المسجد حنية تبين اتجاه الكعبة وليس فيه أى صورة أو تمثال ، والإمام فى الصلاة لا يرتدى الملابس ذات الألوان المتعددة والزخارف الفاخرة ولا يمسك هو وأعوانه بالمباخرة والأدوات الدينية التى يتجلى فيها جمال الفن ودقة الصناعة . ولا ريب فى أن هذا ناشىء عن طبيعة الإسلام وعن كراهية التصوير وتجنب الترف عند المسلمين .

وقد ذكرنا فى الصفحات السابقة أن القرآن الكريم لم يعرض للتصوير بشىء ، وأن كراهية التصوير عند المسلمين أساسها أحاديث تنسب إلى النبى عليه السلام ، وأن المستشرقين يختلفون فى صحة هذه النسبة ، ففريق منهم يذهب إلى أن النبى لم يكره التصوير ولم ينه عنه ، وأن هذه الكراهية نشأت بين الفقهاء فى النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى ( الثامن الميلادى ) وأن الأحاديث المنسوبة إليه عليه الصلاة والسلام موضوعة ، لا تعبر إلا عن الرأى السائد بين الفقهاء فى العصر الذى جمع فيه الحديث ودوّن . وقلنا إننا نعتقد أن كراهية التصوير ترجع إلى عصر النبى وأن أساسها البعد من الوثنية وعبادة الأصنام ، والخوف من الرجوع إلى ما كان عليه العرب فى الجاهلية ، كما أن من أسبابها النفور من مضاهات خلق الله ، وذلك فضلا عن كراهية الترف فى ذلك العصر الذى ساد فيه الزهد التقشف والجهاد فى سبيل الله .

ولكننا لانؤمن بتحريم التصوير تحريماً صريحا ، لأنه ليس من المحرمات القطعية التحريم . ولأن تلك الكراهية كان أساسها — فى رأينا — الرغبة فى إبعاد المسلمين عن عبادة الأصنام وعن الشرك بالله ، وغير معقول أن يقصد بها التحريم المطلق ، ولا سيما بعد أن يبعد عهد المسلمين بالوثنية ويثبت سلطان الإسلام ويصبح للتصوير فوائد علمية لا سبيل إلى نكرانها .

على أننا قد عرفنا أن المسلمين فى العصور الوسطى لم ينصرفوا عن تصوير الكائنات الحية انصرافا تاما ، ومع ذلك كله فإن كراهية هذا التصوير مضافا إليها طبيعة الفنون التى ورثها الفن الإسلامى ، كل ذلك كان له تأثير بعيد المدى فى جوهر الفنون الإسلامية .



( شكل ٥٦٦ ) باب من الخشب من عصر المدجنين فى القرن الخامس عشر بأسبانيا . فى متحف الفنون الزخرفية بباريس

ولعل أولى مظاهر هذا التأثير أن الفنون الإسلامية لم تظهر فيها عبقرية النحات ، فالتماثيل المجسمة نادرة عند المسلمين . وفضلا عن ذلك فإن تصوير اللوحات الفنية المستقلة ، كما عرفه الغربيون ، غير مألوف فى البلاد الإسلامية قبل اختلاطها بالأمم الأوربية وتأثرها بفنونها . وإنما ازدهر عند المسلمين — ولا سيا فى إيران والهند وتركيا — توضيح الكتب بالصور . ولكن الفنان لم يفلح فى نقل الطبيعة ومحاكاتها فى هذه الصور ، ولم يصب قسطاً وافراً من النجاح فى هذا الصدد حين استعمل رسوم الحيوان



( شكل ٥٦٧ ) جلد كتاب من صناعة البندقية
فى القرن السادس عشر الميلادى

والنبات فى سائر ميادين الفنون . فالحق أن الفنانين المسلمين انصرفوا إلى اتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحيـة أو تصويرها فأبدعوا فى الرسوم الهندسية واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية وأسرفوا فى استعمالها حتى أصبح بعض أنواعها يعرف عند الافرنج باسم « أرابسـك » أى الزخارف العربيـة . وكذلك عنى الفنانون المسلمون بحسن الخط ، واتخذوا من الكتابة ضروبا من الزخارف أصبحت من أظهر مميزات الفنون الإسلامية .

وهكذا نرى أن الفنون الإسلامية لم تعرف فى تصوير الكائنات الحية تطوراً طبيعياً وسيراً فى سبيل الإتقان وحسن تقليد الطبيعة . فظل المصورون المسلمون جامدين ومقيدين بأساليبهم القديمة ، يرمزون إلى الطبيعة وكأنهم لا يجسرون على تقليدها تقليدا أميناً ، خشية أن يكون فى ذلك محاكاة لقدرة الخالق عز وجل ، فلم يصل معظمهم إلى المرحلة التى عرفها التصوير الإيطالى منذ عصر المصور جيوتو Giotto ، حين خف تأثير الفن البيزنطى وبدأ المصور الإيطالى فى العناية بالطبيعة والبعد عن التكلف ، وعمل على احترام المنظور والتشريح ، وأصاب توفيقاً نسبياً فى التعبير عن العواطف .

فالحق أن أوضح ما لا حظناه فى الصور الإسلامية بوجه عام أن قوانين المنظور غير قائمة وأن الصورة مكونة فى مستوى واحد ، وأن الفنان لا يرعى الطبيعة وعلم التشريح فى رسم الجسم الإنسانى ، ولا يوفق فى توزيع الضوء وبيان الظل ، وإنما يفرط فى توزيع الألوان البرّاقة التى تكسب الصورة طابعا زخرفيا خاصا ، كل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو مجسمة إلا فى النادر ؛ وذلك لأن الفنان لم يستطع أن يكسبها عمقاً إلى جانب طولها وعرضها ، ولم يفلح فى أن يكسب مناظرها شيئاً من الحركة والحياة .

ومن نتائج كراهية تصوير الكائنات الحية فى الإسلام أن طغى على الصور الإسلامية سحر خاص وخيال واسع وثروة زخرفية عظيمة ، ولكن أعوزها التكوين الباعث على

التفكير، والألوان المملوءة بالمعانى والمغزى فى بيان نعيم الحياة وآلامها. فغلب عليها الطابع الزخرفى ونزتها اللوحات الفنية الأوربية فى النضوج والمقدرة على التعبير عن الجمال الروحى فى الحياة والطبيعة وعلى تصوير التضحيات البشرية فى سبيل الدين والوطن والمثل العليا[1]. وحسبك، لتفهم هذا الفرق الكبير بين التصوير الإسلامى والتصوير الغربى، أن تجول فى قاعات معرض للوحات الفنية الغربية وأن ترى كيف

( شكل ٥٦٨ ) ديباج من صناعة إيطاليا ( Lucques ) فى القرن الخامس عشر الميلادى . فى متحف دسلدورف

يستطيع الفنان العبقرى أن يبعث إلى أعماق نفسك الشعور بحنان الأمومة، أو بعظم التضحية فى سبيل المبدأ، أو بهول العواصف فى البر أو البحر، أو بجمال الطبيعة عند الغروب، أو بغير ذلك من ألوان العواطف والانفعالات. أملك تتبين حينئذ أن الفنانين المسلمين لم يصوروا الكائنات الحية، وإنما كانوا يتخذون منها موضوعات زخرفية.

وأدى ذلك إلى أن ذاتية الفنان لا تظهر فى الفنون الإسلامية؛ فإن الفنان المسلم لم يعبر عن مشاعره ولم يصور الطبيعة بأسلوب خاص يميزه عن غيره من زملائه الفنانين المسلمين. أجل، إننا قد نشعر أن أحد الفنانين فى الإسلام أصاب جانبا كبيرا من المهارة فى إتقان الرسم

(١) نلاحظ هنا أن تأليه بعض أصحاب الأديان الأخرى وطبيعة معجزاتهم أكسب الفنانين مادة خصبة للتصوير، فى حين أن الاسلام واضح فيه أن محمداً عليه السلام بشر كسائر المؤمنين فلم تكن سيرته مصدر الوحى للفنانين المسلمين كما كانت سيرة السيد المسيح والقديسين لأهل الفن المسيحى



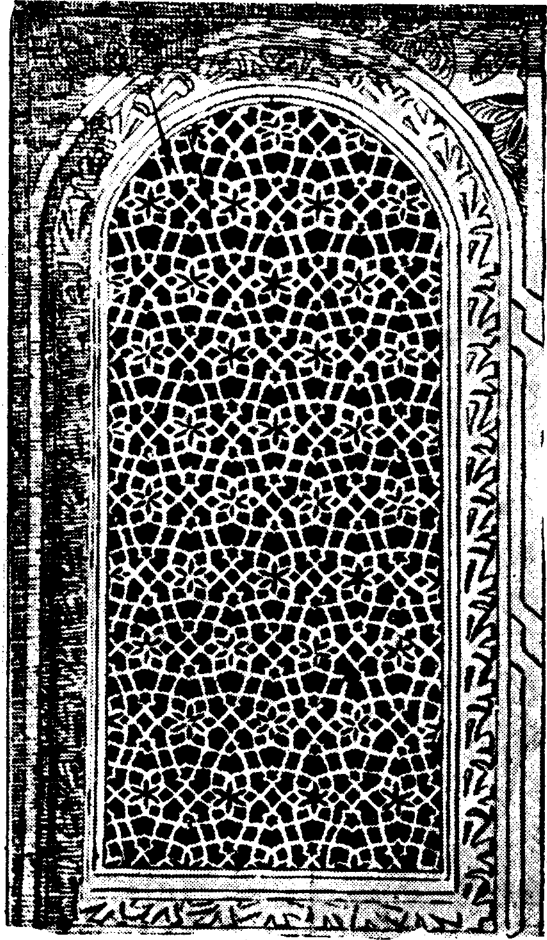
(شكل ١٠٦٩) شكل من صناعة البندقية فى القرن السادس عشر الميلادى . فى متحف المنسوجات بمدينة ليون .

والزخرفة ، ولكن قل أن نكشف أنه ابتدع شيئا جديداً أو أعطانا شيئاً من صميم نفسه ومن روحه والوسط الذى يعيش فيه والبيئة التى تأثر بها والتجارب التى مرت به فى الحياة . ولذا لا نرى للفنان عند المسلمين الشأن العظيم الذى كان للفنان فى الغرب ، بل إن الفنانين المسلمين لم يفتنوا فى معظم الأحيان بمنتجاتهم من ناحية الجدة والإبداع ، فلم يعنوا بتسجيل أسمائهم على التحف إلا فى الأقل النادر ، ولهذا كانت معظم التحف مجهولة الصانع ولم يكن فى طبيعتها ما يبعث الشوق إلى معرفته ، بل إننا حين نعجب بهذه التحف قلما نفكر فى صانعيها أو نعثر فيها على ما ينم عن أولئك الصناع ، وإنما نستطيع أن نعرف البلد الذى تنسب إليه هذه الصورة أو التحفة ، فضلا عن العصر الذى ترجع إليه . وليس غريبا إذن إن كانت تراجم الفنانين فى الإسلام نادرة ، على الرغم من كثرة التراجم التى جمعت لغيرهم من الطوائف . فقد نعرف اسم فنان من الفنانين المسلمين ولكننا لانجد عنه فى كتب الطبقات مايعيننا على دراسة نشاطه الفنى وتفهم بيئته والعوامل التى أثرت فى فنه .

ولاريب فى أن السبب الأساسى فى اختفاء شخصية الفنان فى الإسلام هو الانصراف عن تصوير الكائنات الحية[1] . لأن هذا التصوير هو الميدان الذى يمكن أن يظهر فيه اختلاف شخصية الفنانين وأساليبهم الفنية . والواقع أننا إذا جردنا الفنون الأوربية من تصوير الكائنات الحية أو جملناه فيها حسب تقاليد فنية بدائية إصطلاحية ، اختفت شخصية معظم الفنانين الغربيين .

بيد أن بعض مؤرخى الفنون فسروا اختفاء شخصية الفنان فى الإسلام بغلبة البداوة فى العالم الإسلامى ، وقالوا إن معيشة البدو لايبنون فيها على الماضى ولايحفلون بالمستقبل ، ولايكاد يمتاز فيها مخلوق عن مخلوق آخر ، وإنما العزة لله ولا مفر لكل امرئ مما قدر له . ولكننا

(١) نستطيع أن نضيف إلى ذلك حرص أصحاب العمائر أو التحف على أن تنسب إليهم وعلى ألا يظهر اسم الفنان فيطغى على ما لهم من الفضل والذكر .



( شكل ٥٧٠ ) نافذة فى مدينة طليطله ، من عصر المدجنين فى القرن الخامس عشر الميلادى .

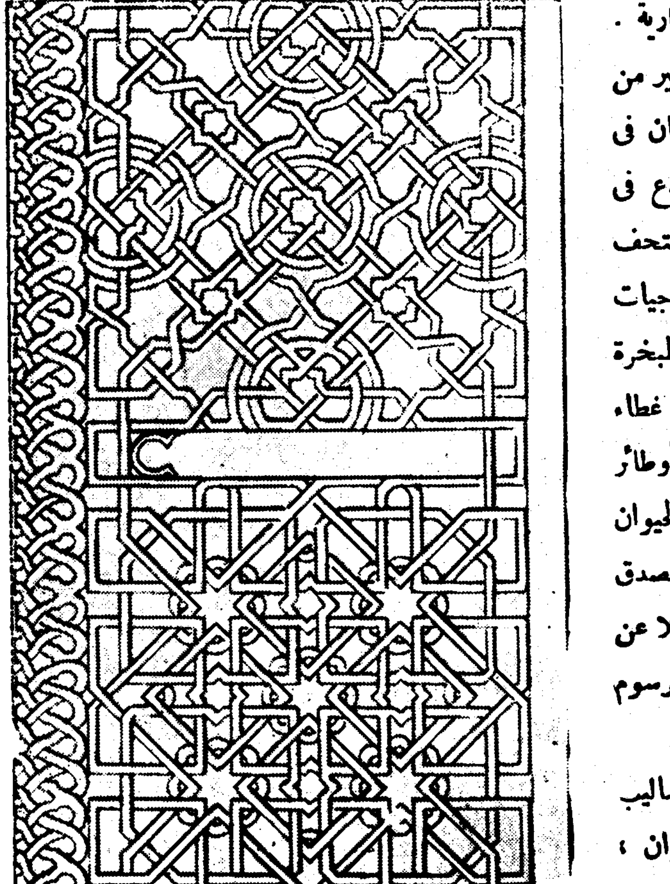
لاتقر هـذا التفسير ، وحسبنا اعتراضاً عليه أن البداوة لم تغلب على الحياة فى العالم الإسلامى فى العصور الوسطى . فقد ازدهرت فيه مدن فاقت فى حضارتها المدن الأوربية المعروفة فى ذلك الوقت . وفضلا عن ذلك فإن البداوة لاتنفى الميل إلى الفخر بالإنتاج الشخص .

ومن نتائج الانصراف عن تصوير الكائنات الحية فى الإسلام أن قلّ استعمال الزخارف البارزة . فغلبت على الفنون الاسلامية زخارف مسطحة أو ذوات بروز قليل . وذلك لأن الزخارف الظاهرة البروز تتألف عادة من رسوم الكائنات الحية على نحو ما نرى فى وجهات المعابد اليونانية .

ومن نتائجه أيضا أن أصبحت الفنون الإسلامية ممثلة فى الزخارف ومنتجات الفنون الصناعية او التطبيقية .فإننا نجد فى فنون الغرب عمارة وتصويرا كبيرا ونحتا . وتتجلى فى التصوير الكبير والنحت فكرة الفن للفن ، ولكننا لانجد فى الفنون الإسلامية إلا العمارة ثم الفنون الزخرفية مستعملة فى حاجيات الإنسان كالمنسوجات والخزف والزجاج والأوانى المعدنية وما إلى ذلك . بمعنى أن الفنون التطبيقية أو الفنون الصناعية والزخرفية لها شأن عظيم فى فنون الإسلام ، لأن الزخرفة طابع الفنون الإسلامية كلها ، ولأن هذه الفنون التطبيقية لا ينافسها نحت أو تصوير ، بل نراها تغزو ميدان العمارة نفسه حين تطغى الرسوم الجصية أولوحات القاشانى على جدران البناء فتبدو كأنها عنصر رئيسى فيه وتحول الفكر عن

سائر ميزاته الفنية المعمارية .

وقد حدث فى كثير من الأحيان أن كان الفنان فى الإسلام يتأنق ويبدع فى اختيار أشكال الآنية والتحف التى تستخدم فى الحاجيات اليومية ، فيتخذ المبخرة أو الأبريق الخزفى أو غطاء الإناء على هيئة حيوان أو طائر ولكنه لم يقصد تمثال الحيوان أو الطائر لذاته ، ولم يعن بصدق محاكاة الطبيعة فيه فضلا عن أنه عمل على تغطيته بالرسوم والنقوش .



( شكل ٥٧١ ) زخرفة منحوتة فى إحدى ملاح مدينة سقوبية Ségovie فى أسبانيا . من القرن الخامس عشر الميلادى .

وللفنانين المسلمين أساليب خاصة فى استعمال الألوان ؛ فهى عندهم لا تتدرج ولا تتجمع حول مركز مشترك ، ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ مالا نراه فى الفنون الأوربية إلا بعد إن طغت عليها التيارات الحديثة . والواقع أن كثيرا من هذه المدارس الأوربية الجديدة متأثر بالأساليب الفنية الشرقية بوجه عام .

والحق أن حدة الألوان فى المنتجات الفنية الإسلامية تشعرنا بالتقابل بين الضوء والظلمة ولكننا لا نظفر بالتدرج والغنى فى تنويع درجات الألوان ، فالفنان المسلم قد يصل فى صوره وتحفه إلى استعمال ألوان رئيسية تعد على أصابع اليد الواحدة أو اليدين ، ولكنه قلما يجاوز هذا الحد ليصيب توفيقاً بينا فى إظهار عدد كبير من الألوان بدرجاتها المختلفة والفروق الدقيقة بينها .

بيد أن مهرة الفنيين المسلمين نجحوا فى تخفيف الشذوذ والتنافر فى الألوان بتصغير

المساحات الملونة وتكرارها ، فنرى حينئذ كيف تتجاور الألوان غير المتقاربة فى هدوء وبهاء بعد أن خفف من حدتها وضعها فى أشكال هندسـية صغيرة أو وحدات موزعة فى أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى .

* * *

ولا تفوتنا الإشارة إلى صفة ظاهرة فى الفنون الإسلامية ولاسيا فى معظم صور المخطوطات وقد يصعب أن نجد فى المعاجم اللغوية كلمة واحدة للتعبير عنها ، فإن قوام هـذه الصفة أن الوحدة والتماسك غير تأمين فى الصورة ، وأن الاشتراك بين الأشياء الثانوية فيها غير طبيعى أو منطقى ، مما يجعل الصورة تبدو كأنها قطعة من الفسيفساء أو الزخرفة المطعمة . فالخطوط متداخلة ، والألوان متنافرة ، وبعض الأشكال يحجب البعض الآخر أو يخترقها ، أو ينشأ منها ، ومنظر الحديقة الغناء يجاوره منظر الصحراء القاحلة ، وبين المناظر الطبيعية الجيلة تجد مستطيلات صغيرة تضم زخارف كتابية دقيقة والرسوم الهندسية تتصل بالزخارف النباتية . كل ذلك يؤيد ما نذهب إليه من الزخرفة أساس الفنون الإسلامية .

وقد أسرف الفنانون المسلمون فى استعمال الزخارف حتى أكسبوا منتجاتهم الفنية صفة ظاهرة : هى كراهية الفراغ ، أو الفزع من الفراغ Horror vacui كما يعبرون عنها باللاتينية . ذلك أن الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة ولا يؤمن باختصار الزخرفة أو السعى وراء إظهارها بإيجاد « حرم لها » والحق أن هـذا الميل لا يزال قائماً فى المجتمع الإسلامى حتى اليوم وحسبك شاهـداً أن ترى كيف تزدحم جدران القاعات فى معظم البيوت الشرقية بالصور ازدحاماً يجحف بحق كل واحدة منها ، إذ أن كثيراً من الناس لا يدركون أن الصورة التى تعلق على الحائط بعيدة عن غيرها بعداً كافياً ، تبدو محاسنها ويزيد رونقها وتكون محط أنظار المشاهدين .

وطبيعى أن كراهية الفراغ عنـد الفنانين المسلمين دعتهم إلى الإقبـال على تـكرار الزخارف تكراراً وصفه بعض الغربيين بأنه تكرار « لا نهائى » وأرادوا أن يفسروه بروح الدين الإسلامى وطبيعة الصحراء التى تنشأ فيها العرب ، ولـكن الحق أن مثل هذا التفسير لا محل له ، فإن الموضوعات الزخرفيـة فى الفنون الأخرى تتكرر إلى حـد ما ، والسبب فى إفراط الفنون الإسلامية فى هذا الميدان هو طبيعتها الزخرفية ، ثم نفور الفنانين المسلمين من المساحات العارية عن الزخرفة ، ذلك فضلا عن أن الفنان المسلم لم يعن بتركيز

الزخرفة حول موضوع رئيسى ، ولكنه جعل قوامها سلسلة متصلة من الرسوم المكررة .

* * *

بقى أن نشير إلى طموح الفنان أو الصانع فى الإسلام إلى الكمال الفنى وإلى استهانته بالزمن والجهود اللازمين فى هذا السبيل . ولا عجب ، فإن المعيار الأساسى فى الحكم على معظم الآثار الفنية الإسلامية هو النظر دون الفكر ، فليس غريباً أن تعمل فنون الإسلام على أن تكسب فى ميدان الزخرفة ما فاتها بعضه فى ميدان التأليف الفنى .

# زيادات وتعليقات[1]

صفحة ١٨ سطر ٦ — جاءت فى كتاب « تراث الإسلام » (الذى عربته لجنة الجامعيين لنشر العلم عن كتاب The Legacy of Islam) جـ ١ ص ٢١ — ٣٠ نبـذة طويلة عن طراز الدجنين .

ص ٢٤ س ١١ — لسنا نقصد أن مصر لم تعرف المدارس قبل صلاح الدين . وإنما المقصود أن المدرستين اللتين أنشئتا فى نهاية العصر الفاطمى لم يكن لهما — فى رأينا — شأن محاربة المذهب الشيعى . وقد ذكرنا ذلك فى صفحة ٦٥

ص ٢٨ س ٢٣ — راجع عن القصور الإسلامية فى القاهرة E. Pauty: Les Palais et les Maisons d'Epoque Musulmane, au Caire (le Caire 1933). و Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe, 1909, pp 172—176 et pl XVII—XX.

ص ٦٦ س ١١ — لا محل هنـا لعرض الخلاف حول تأريخ القاعدتين الهرميتين ، فحسبنا الإشارة إلى أن بعض رجال الآثار يقول بأنهما بنيتا على يد بيبرس الجاشنكير . انظر Hautecoeur et Wiet: Les Mosquées du Caire pp 134, 223. Creswell: A Brief Chronology of the Muhammaden Monuments of Egypt p 51 ومحمود أحمد : دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة ص ٦٠

ص ١٥٤ س ٥ — انظر صورة قبة المنوفى فى Hautecoeur et Wiet : Les Mosquées du Caire pl. 33

ص ١٦٧ س ١٣ — انظر بعض الصور الدينية من هـذا المخطوط فى Th. Arnold: Painting in Islam pl XIX, XX, XXIV

ص ١٦٨ س ٤ — انظر صورتين من هذا المخطوط فى المرجع السـابق ، اللوحة الثامنة عشرة

ص ١٦٨ س ١٢ — انظر صورتين من هـذا المخطوط فى المرجع السابق ، اللوحة الحادية والعشرين

ص ١٦٨ س ٢١ — انظر إحدى هذه الصور فى المرجع السابق ، اللوحة الثانية والعشرين

---

(١) رأينا أن نشير فى هذه التعليقات إلى المراجع التى يستطيع القارىء أن يجد فيها صور بعض التحف والآثار التى تحدثنا عنها فى هذا الـكتاب ولم نأت بصورها فيه .

ص ١٧٠ س ٣ — انظر بعض هذه الصور فى المرجع السابق ، اللوحات ٢٦ — ٣٤

ص ١٧١ س ٢٥ — انظر من تصوير عبد الله بن الفضل Kühnel: Miniaturmalerei im Islamischen Orient pl. 4—6

ص ١٧٢ س ١٨ — راجع Bibliothèque Nationale. Les Arts de l'Iran L'Ancienne Perse et Bagdad (Paris 1938) pp. 112—124. Blochet: Musulman Painting pl XXIV—XXXI

ص ١٧٣ س ١٥ — انظر بعض صور هـذا المخطوط فى A Survey of Persian Art V, pl 819, 820. Blochet: Musulman Painting pl. XLI—XLIII Kühnel: Miniaturmalerei pl 14—16

ص ١٧٧ س ٢٧ — انظر بعض صور هذه المجموعة فى A. Sakisian: La Miniature Persane pl. III—X

ص ١٧٩ س ١٧ — انظر بعض صور هذا المخطوط فى كتاب التصوير فى الاسلام عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن ، اللوحات ١٠ — ١٢

ص ١٨٤ س ٤ — انظر صورتين من هذه المجموعة الشعرية فى A Survey of Persian Art pl. 861

ص ١٨٤ س ٦ — راجع عن مخطوط بايسنقر هذا مقال الدكتور كونل فى الكتاب السنوى للمتاحف الألمانية Kühnel: Die Baysonghur—Handschrift der Islamischen Kunstabteilung. (Band 52, Heft 3)

١٨٥ س ٦ — انظر بعض صور هذا المخطوط فى Blochet: Musulman Painting pl 87—93 وراجع مقال الدكتور ابتون عن كتاب الصوفى والمخطوط المحفوظ منه فى المتحف المروبوليتان بنيويورك J. Upton: A Manuscript of the Book of the Fixed Stars by Abd Ar-Rhman As Sufi (Metropolitan Museum Studies Vol IV, Part 2. وراجع تعليقاتنا الفنية على كتاب التصوير عند العرب لتيمور باشا ص ١٧٩ — ١٨١ و ٢٣٦ — ٢٣٧

ص ١٨٦ س ٣ — انظر Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Miniature Painting pp 63—64

ص ١٨٦ س ١٢ — انظر بعض صور هـذا المخطوط فى Blochet: Musulman Painting pl. 80—87

ص ١٩١ س ٢٣ — راجع Marteau et Vever: Miniatures persanes, pl. 137. Martin: Miniature Painting and Painters of Persia II, pl 81. Sakisian:

وانظر مقال الدكتور ايتنجهاوزن La Miniature persane pl II, face de page 68

عن بهزاد فى ملحق دائرة المعارف الاسلامية

ص ١٩٦ س ٣ — انظر هـذه الصورة فى .Blochet: Musulman Painting pl

114—115 وفى كتاب التصوير فى الإسلام عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن ، 114—115

اللوحة رقم ٣٠

ص ١٩٦ س٩ — انظر صورة من هذا المخطوط فى Blochet: Musulman Painting

pl 116 Blochet: Peintures de manuscrits Arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale pl. 25—27.

ص ١٩٨ س ٤ — انظر من تصوير شيخ زاده Sakisian: La Miniature persane

وراجع ص ٨٨ حاشية ٦ و ص ٩٣ و ص ١١٣ من الكتاب نفسه pl. 70

ص ٢٠٣ س ٣ — راجع عن هذا المخطوط L. Binyon: The Poems of Nizami

ص ٢١٣ س ٧ — انظر صورة رضا عباسى بريشة معين فى كتاب التصوير فى الإسلام

عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن ، اللوحة رقم ٥١

ص ٢١٣ س ٨ — وصلتنا صورة رابعة . وهى للمصورين رضا عباسي وابنه شفيع .

انظر A Survey of Persian Art V, pl 924 B

ص ٢١٣ — ٩ — انظر صورتى بهزاد و محمدى فى Sakisian: La Miniature persane fig 130, 131

ص ٢١٤ س٦ — انظر من تصوير محمد زمان A Survey of Persian Art V, pl 925

ص ٢١٥ س ٥ — انظر صورة من عصر فتح على شاه فى : Grohmann and Arnold: The Islamic Book pl. 77.

ص ٢١٧ س ١ انظر A Survey of Persian Art V pl 890. Sakisian: La Miniature persane pp. 16, 79

ص ٢١٨ س ١٧ — انظر من تصوير ولى جان Kühnel: Minaturmalerei p100

ص ٢٢٠ س ١٦ — انظر Percy Brown: Indian Painting under the Mughals pl VII

ص ٢٢١ س ٥ — انظر Dimand: Handbook p. 58

ص ٢٦٣ س ١ — انظر هذا الرسم ورسما آخر يمثل طبيباً يفصد مريضة فى A Survey of Persian Art II, fig 518, 521

ص ٢٦٤ س ٦ — راجع G. Marçais : Les faïence à reflets métalliques de la Grande mosquée de Cairouan

ص ٢٦٩ س ٩ — انظر صور بعض التحف الخزفية من هــذا النوع فى A Survey of Persian art V, pl 568, 569

ص ٢٧١ س ٦ — انظر صور بعض التحف الخزفية من بلاد ما وراء النهر فى المرجع السابق ، جـ ٥ اللوحات ٥٥٨ — ٥٦٦

ص ٢٧٣ س ٨ — انظر صور بعض التحف من الخزف الأبيض الرفيع والخفيف الوزن وذى الزخارف المحفورة فى المرجع السابق ، جـ ٥ اللوحات ٥٩٠ — ٥٩٣

ص ٢٧٤ س ٤ — انظر صور بعض التحف الخزفية من هذا النوع فى المرجع السابق ، جـ ٥ اللوحات ٥٩٤ و ٥٩٧ — ٦٠٢

ص ٢٧٥ س ٣ — يعرف هذا النوع عند التجار باسم « لقبى »

ص ٢٧٥ س ٦ — انظر صور بعض التحف الخزفية من هذا النوع فى المرجع السابق ، جـ ٥ اللوحات ٦٠٧ — ٦١١

ص ٢٧٧ س ١٨ — انظر صورة هذه القطعة من القنينة المؤرخة فى المرجع السابق ، جـ ٥ اللوحة ٦٣٦ ب

ص ٢٧٨ س ٣ — انظر صورة هذه السلطانية المؤرخة فى المرجع السابق ، جـ ٥ اللوحة ٦٣٨

ص ٢٧٨ س ١٠ و ١١ — راجع Sarre: Eine keramische Werkstatt von Kashan in 13—14. Jahrhundert, (in Ritter — Ruska — Sarre — Winderlich: Oreintalischer Steinbücher und Fayencetechnik)

ص ٢٧٨ س ١٢ — Dimand. Handbook pp 185—186

ص ٢٧٨ س ١٣ — راجع D. Donaldson : Significant Mihrabs in the Haram at Mashhad (Ars Islamica, II, pp 118—127)

ص ٢٨٢ س ٩ — انظر صورة هــذه السلطانية فى A Survey of Persian Art V, pl 662 A

ص ٢٩٥ س ٤ — انظر عن الفسيفساء الخزفية المرجع السابق ، جـ ٢ ص ١٣٢٦ وما بعدها .

ص ٣٠٠ س ١٤ — انظر صور بعض هـذه التحف الخزفية فى المرجع السابق ج ٥ اللوحتين ٧٩٩ و ٨٠٠

ص ٣٠١ س ٣ — انظر صور بعض هـذه التحف الخزفية فى المرجع السابق ج ٥ اللوحتين ٨١٠ و ٨١١

ص ٣٠١ س ٩ — انظر صور بعض هـذه التحف فى المرجع السابق ج ٥ اللوحات ٨٠٢ — ٨٠٤

ص ٣٠٢ س ١٩ — انظر صورة هذه التحفة فى المرجع السابق ج ٥ اللوحة ٧٩٨ ا

ص ٣٠٨ س ١٠ — راجع — F. Sarre: Die Keramik in Euphrat und Tigris-Gebiet pp. 24 — 29 (in Archäologische — Reise in Euphrat und Tigris— Gebiet

ص ٣٠٩ س ٨ — انظر صورة بلاطتين من هذا النوع فى : Glück und Diez Die Kunst des Islam p. 407

ص ٣١٠ س ١ — انظر صورتى تحفتين من هذا النوع فى Dimand : Handbook fig. 123 124

ص ٣١٠ س ٤ — انظر Hobson : A Guide to the Islamic Pottery of the Near East pp 20—21, fig 29.

ص ٣١٨ س ٦ — انظر ما كتبناه عن قطع هذا الصندوق فى آخر الكتاب ص ٥٠١ وشكل ٤١٠

ص ٣١٩ س ٢٢ — انظر صور بعض هذه التحف فى Glück und Diez: Die Kunst des Islam p. 423

ص ٣٢٠ س ١ — راجع Hobson: A Guide to the Islamic Pottery pp. 59 — 60

ص ٣٢١ س ١٩ — انظر صور بعض القطع الأيوبية فى Musée de l'Art Arabe du Caire. La Céramique Egyptienne de l'Epoque Musulmane pl 89—92, 99

ص ٣٢٦ س ٩ — انظر صور هـذا الرنك على الجراب والعمودين فى : Mayer Saracenic Heraldry pl 19

ص ٣٢٧ س ٤ — انظر Aly Bahgat et Massoul: La céramique musulmane de l'Egypte pl. O

ص ٣٢٧ س ٧ — راجع C. Prost: Les revètements céramiques dans les monuments musulmans de l'Egypte

ص ٣٣٣ س ١٠ — راجع Dimand: Handbook p 227

ص ٣٣٦ س ١٣ — يلوح أن بعض التحف المحفوظة فى متحف برشلونة من خزف باترنا ترجع إلى القرن السادس الهجرى (١٢ م). انظر — Terrasse: L'Art Hispano-Mauresque p. 380

ص ٣٣٧ س ١٠ — انظر صور بعض البلاطات القاشانية فى عمائر العصر السلجوقى بآسيا الصغرى فى A. Raymond: Vieille faïence turques pl 1—4

ص ٣٣٧ س ١٩ — انظر المرجع السابق ، اللوحات ٧ — ١٦

ص ٣٣٩ س ٢ — انظر صورة هذه المشكاة فى Kühnel: Islamische Kleinkunst fig 88

ص ٣٥٣ س ٢٧ — انظر صور هـذه الملاءة فى G. Marçais et G. Wiet. Le voile de Sainte Anne (dans Fondation. Piot, Mounments et Mémoires publiés par l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, tome 34

ص ٣٥٦ س ٢٠ — راجع Wiet: Un nouveau tissu fatimide (dans Orientalia, vol V, fasc. 314 pp 385—87

ص ٣٦٠ س ٢٥ — راجع A.Cole: Ornament in European Silks fig 20, 21

ص ٣٦٤ س ٤ — راجع F. Daniele: Regali sepolcri di Palermo (Naples 1784), pl. C.

ص ٣٦٩ س ٥ — انظر Kühnel: Islamische Stoffe

ص ٣٧٢ س ١٤ — انظر صورة قطعة من هذا النوع فى Dimand: Handbook fig 171. وراجع مقال الأستاذ بوب والدكتورة أكرمان عن المجموعة التى عثر عليها فى الرى من هذه المنسوجات الايرانية القديمة وعن قطعة فيها مؤرخة من سنة ٣٨٤ هـ (٩٩٤ م) فى Illustrated London News. January 9th 1940

ص ٣٧٥ س ٨ — انظر صورة هذه القطعة فى A Survey of Persian Art VI, pl 990.

ص ٣٧٥ س ١٥ — انظر رسم هذه القطعة فى المرجع السابق ج ٣ شكل ٦٤٨ . والمعروف أن قطعة مثلها محفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت

ص ٣٧٥ س ١٨ — انظر هذا الرسم فى المرجع السابق ج ٣ شكل ٦٤٩

ص ٣٧٨ س ٩ — انظر صورة هذه القطعة فى المرجع السابق جـ ٦ اللوحة ١٠٠٣

ص ٣٧٨ س ٢٢ — انظر صورة قطعة من هـذه المجموعة فى المرجع السابق جـ ٦ اللوحة ١٠٠١

ص ٣٨٩ س ١١ — انظر رسم هذه القطعة فى Kühnel : Maurische Kunot p 31 fig 11. Migeon : Manuel II, fig 420

ص ٣٩٠ س ٨ — انظر Dimand : Handbook fig 183

ص ٣٩٠ س ١٨ — انظر Migeon : Manuel II, fig 422

ص ٣٩١ س — ٨ انظر Kühnel : Maurische Kunst p 147

ص ٣٩١ س ١٠ — المرجع نفسه ص ١٤٦

٣٩٣ س ٣ المرجع نفسه ص ١٥٠

ص ٣٩٧ س ٥ — انظر Ali Ibrahim Pacha : Early Islamic Rugs of Egypt or Fustat Rugs (Bull. Institut d'Egypte 1935 pp. 123—127)

ص ٣٩٧ س ٩ — انظر Dimand : Handbook fig 186

ص ٤٠٠ س ١٥ — انظر A Survey of Persian Art VI, pl 1178

ص ٤٠٢ س ١٧ — انظر المرجع نفسه جـ ٦ ، اللوحة ١١٩١ و ١٢١٤ ، والسجادة الثالثة المعروفة من السجاجيد ذوات رسوم الصيد هى سجادة متحف بولدى بودرولى فى ميلان وقد مرت الإشارة إليها فى صفحة ٤٠٠

ص ٤٠٣ س ١ — الراجح أن هذه السجادة مما كان يصنع للتصدير إلى أوربا ، حتى لقد حسبت أحياناً من السجاجيد التى تعرف باسم السجاجيد البولندية . انظر Bode und Kühnel:Vorderasiatische Knüpfteppiche p. 27 fig 48

ص ٤٠٣ س ٢ — انظر A Survey of Persian Art VI, pl. 1179

ص ٤٠٩ س ٣ — المرجع نفسه جـ ٦ ، اللوحات ١٢١٨ — ١٢٢٩ ، وتنسب هذه السجاجيد إلى جوشغان قالى .

ص ٤١٥ س ١١ — راجع Dimand : Persian Rugs of the so-called Polish Type (The Metropolitan Museum of Art). و A Survey of Persian Art VI, pl 1244

ص ٤١٥ س ٢٧ — المرجع نفسة ، جـ٦ اللوحات ١٢٤١ — ١٢٥٧

ص ٤١٧ س ١٠ — انظر Kühnel : Die Islamische Kunst (Springer)
fig 452 و H. Glück : Die Kunst der Seldschuken fig 22. وكتاب تورك صنعتى
جلال أسعد شكل ١٠٣

ص ٤٢١ س١ — Bode-Kühnel : Vorderasiatische Knüpfteppiche
(Frontspiece)

ص ٤٢١ س ١٧ — المرجع نفسه ، الأشكال ٨٠ — ٨٥

ص ٤٢٣ س ١٨ — يذهب بعض الاخصائيين إلى أن هـذا النوع من السجاجيد تابع للأنواع الأخرى المنسوبة إلى دمشق والتي يرجح أنها من صناعة القاهرة وقد مر الكلام عليها ( ص ٤٣٤ ) راجع S. Troll : Damakus Teppiche. Probleme der Teppichforschung (Ars Islamica IV pp 201—231)

ص ٤٤٣ س ٧ — انظر M. Dimand : Studies in Islamic Ornament. Some Aspects of Omaiyad and Early Abbassid Ornament (Ars Islamica IV, p. 293, fig 1—3

ص ٤٤٥ س ٣ — انظر تفاصيل الزخرفة فى هذه الحشوات فى المرجع السابق ، الأشكال رقم ٧ و ٨ و ١٠ — ١٣ و ٣٨ و ٣٩

ص ٤٤٩ س ١٠ — راجع P. Blanchet : La porrte de Sidi Okba (Bubl. de l'Association Historique pour l'Etude de l'Afrique du Nord II, Paris 1900). و G. Marçais : Album de pierre, plâtre et bois sculptes pl III (Album d'Art Musulman, Alger)

ص ٤٥٠ س ١٨ — انظر S. Flury : Die Ornamente der Hakim und Ash . . Moschere

ص ٤٥٠ س ٢١ — انظر كتاب كنوز الفاطميين للدكتور زكى محمد حسن اللوحة رقم ٥٢

ص ٤٥٢ س ١٤ — راجع Pauty : Bois Sculptés d'églises coptes

ص ٤٥٧ س ٢ — أنظر مقال « حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى . تحف إسلامية الطراز فى المتحف القبطى » للدكتور زكى محمد حسن ، اللوحة رقم ٥ ( مجلة كلية الآداب ، العدد الثامن ، مايو سنة ١٩٤٦ ) و C. J. Lamm : Fatimid Woodwork, pl V (Bull. Instit. d'Egypte t. 18)

ص ٤٥٧ س ٨ — انظر Devonshire : Quelques influences islamiques sur les arts de l'Europe fig 51 (2edition).

ص ٤٥٧ س ٢٢ — أنظر Lamm : Fatimid Woodwork, pl. VIII

ص ٤٥٧ س ٢٤ — المرجع نفسه اللوحة رقم ٩ و M. Rabino: Le Monastère de Sainte-Catherine (Bull. Societé Roy. de Géographie, t XIX) pl. IX-XIII

ص ٤٥٩ س ٢٥ — أنظر تاريخ المساجد الأثرية للأستاذ حسن عبد الوهاب ، جـ ٢ ص ٢٩ .

ص ٤٥٩ س ٢٦ — المرجع نفسه جـ ٢ ص ٣٠ .

ص ٤٦١ س ٣ — أنظر Lamm : Fatimid Wood work pl. XI. Pauty : Le Minbar de qous (Mélanges Maspero, vol III. Mem. Inst. Fr. Arch. Or. du Caire t 68) وتاريخ المساجد الأثرية للأستاذ حسن عبد الوهاب جـ ٢ ص ٣٧ .

ص ٤٦١ س ١٣ — Pauty : Les bois sculptés Jusqu'à l'époque Ayyobuide pl 89

ص ٤٦١ س ١٩ — أنظر Pauty : Un dispositif du plafond fatimite

ص ٤٦١ س ٢٤ — Pauty : Les bois sculptés pl. 95

ص ١٦٤ س ١ — M. van Berchem: Corpus InscriptionumArabicarum, 2e partie, Syrie du Sud, Jerusalem III pl 29—30.

ص ٤٦٩ س ٢ — أنظر كتاب تاريخ ووصف الجامع الطولونى للأستاذ محمود عكوش ، اللوحات ١٧ — ٢٠ .

ص ٤٦٩ س ٦ — أنظر تاريخ المساجد الأثرية للاستاذ حسن عبد الوهاب جـ ٢ ص ٣٨

ص ٤٦٩ س ٨ — المرجع نفسه جـ ٢ ص ٦٣ .

ص ٤٦٩ س ١٤ — المرجع نفسه جـ ٢ ص ٨٢ .

ص ٤٦٩ س ١٦ — المرجع نفسه جـ ٢ ص ١٠١ .

ص ٤٦٩ س ١٧ — المرجع نفسه جـ ٢ ص ٩٦ .

ص ٤٦٩ س ١٨ — المرجع نفسه جـ ٢ ص ٩١ .

ص ٤٦٩ س ١٩ — المرجع نفسه جـ ٢ ص ١٠٥ و ١٢٥ .

ص ٤٦٩ س ٢٠ — المرجع نفسه جـ ١ ص ٢٦٧ . ولكن يبدو أن هذا التبر فى متحف فكتوريا وألبرت وليس فى المتحف البريطانى . أنظر Lane-Poole : The Art of the Saracens of Egypt fig 34

ص ٤٦٩ س ٢٣ - المرجع السابق الأستاذ حسن عبد الوهاب ج ٢ ص ١٣١

ص ٤٧٥ س ٦ — أنظر B. Deniké : Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental pl. 1 ( Ars Islamica II, p 69)

ص ٤٧٥ س ١١ — أنظر A Survey of Persian Art VI pl 1462

ص ٤٧٨ س ١٠ — المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٦١ .

ص ٤٧٨ س ٦ — Wiet : Inscriptios coufiques de Perse, ( Mélanges Maspero III, p. 135) Mem.Instit. Fr Archeol. du Caire tome 68)

ص ٤٨٠ س ٢١ — Sarre : Seldschukische Kleinkunst

ص ٤٨١ س ١٢ — المرجع نفسه .

ص ٢٨٢ س ٢١ — المرجع نفسه .

ص ٤٨٣ س ٣ — A Survey of Persian Art VI, pl. 1463

ص ٤٨٣ س ٦ — المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٦٤ .

ص ٤٨٣ س ١٣ — Pope : An Introducation to Persian Art fig 96

ص ٤٨٣ س ١٩ — A Survey of Persian Art VI, pl. 1463

ص ٤٨٤ س ٢٢ — المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٦٧ .

ص ٤٨٨ س ٢١ — Glück und Diez : Die Kunst des Islam p. 487

ص ٤٩٠ س ٨ A Survey of Persian Art VI, pl. 1473

ص ٤٩٢ س ٢٨ — Kühnel : Maurische Kunst pl 54,93

ص ٤٩٤ س ١٧ — Kühnel : Maurische Kunst pl. 114. Migeon : Manuel I, fig 151

ص ٤٩٦ س ١ — Gomez Moreno : Marfiles, fig 9. Ferrandis : Marfiles fig VIII, 2

ص ٤٩٦ س ٥ — Gomez Moreno : Marfiles fig 8 et 11. Ferrandis: Marfiles pl VIII, 1. Migeon : Manuel I, fig 143

ص ٤٩٦ س ٧ — Kühnel : Maurische Kunst pl 111

ص ٤٩٨ س ٢ — Migeon : Manuel I, fig 162

ص ٤٩٨ س ١٣ — Migeon : L'Orient musulman pl 9

ص ٤٩٩ س ٣ — Dimand : Handbook fig 73. Kühnel : Islamische Kleinkunst fig 159. M. Longhurst : Catalogue of Carvings in Ivory I, p.49

ص ٤٩٩ س ٨ — Dimand : Handbook fig 45 (1st ed.)

ص ٥٠٠ س ٧ — Migeon : Manuel 1, fig 167

ص ٥٠٢ س ١٥ — المرجع السابق ج ١ شكل ١٧٢ Th. Macridy : Le Musée Benaki (dans Mouseion, vol 39—40, 1937) p 142

ص ٥٠٢ س ١٧ — Glück und Diez : Die Kunst des Islam p. 494. Migeon : Manuel I, fig 173

ص ٥٠٢ س ٢٦ — Glück und Diez : Die Kunst des Islam, pl XXXV

ص ٥٢٧ س ٢٣ — يظن بعض علماء الآثار أن هذه الصينية ليست تحفة قديمة وأنها تقليد فى العصر الحاضر . وأساس شكهم أن عبارة « السلطان عضد الدين » المكتوبة بالخط الكوفى الكبير فى وسط الصينية لا تكتب مستقلة عن بقية الكتابة التاريخية على التحفة ، فضلا عن أن فى زخارف هذه الصينية شيئاً من الشذوذ والبعد عن التلاؤم . ولكنا لا نؤيد هذا الشك وإن كنا لا نستطيع أن نقطع برأى فى التحفة قبل رؤيتها وفحصها فحصاً دقيقا انظر .. Plenderleith, H.: The re-engraving of old silver (in Bull. of the American Institute for Persian Art and Archaeolgy, vol. IV, no 2, December 1935, pp 72—74).

ص ٥٣٥ س — أنظر A Survey of Persian Art II. p 1774

ص ٥٣٧ س ٣ و ص ٥٣٩ س ١ نقل الأستاذ ميجون Migeon : Manuel II, p. 94 et fig 267) عن المتحف البريطانى أن هذه التحفة من الهند فى القرن الثانى عشر الميلادى ولكنه ظن أن نسبتها إلى هذا العصر أمر خيالى فوافق على نسبتها إلى الهند فى القرن السابع عشر . وفى رأينا أنها لا يمكن أن تكون من صناعة الهند وإنما صنعت بإيران فى العصر السلجوقى . انظر أيضا A Survey of Persian Art VI, pl 1318

ص ٥٦٩ س ١٨ — Dimand : Handbook fig 94

# مراجع

## (١) كتب ومباحث فى الفنون الاسلامية عامة


جلال أسعد : تُرك صنعتى (بالتركية) Türk San'ati . اسطنبول ١٩٢٨ .

زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر ج ١ (من مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة) ١٩٣٥ .

———— : كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة ١٩٣٧).

———— : الصين وفنون الإسلام (من مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية) ١٩٤١

———— : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى (من مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة) الطبعة الثانية ١٩٤٦ .

———— : فى الفنون الإسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم بالقاهرة (١٩٣٨)

على بهجت وألبير جبرييل : كتاب حفريات الفسطاط — القاهرة ١٩٢٨ .

ڤييت : دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية بالقاهرة ، ترجمه بتصرف زكى محمد حسن ١٩٣٩ .

مديرية الآثار القديمة بالعراق : حفريات سامراء . جزءان ١٩٤٠

هرتس بك : فهرس مقتنيات دار الآثار العربية ، تعريب على بك بهجت . القاهرة ١٣٢٧ هـ

Bosco. D. R. V. Medina Azzahra y Alamriya. Madrid, 1912.

———— : Excavaciones en Medina Azzahra, 1923—1924.

Diez, Ernst : Die Kunst der islamischen Völker. Berlin 1917.

Dimand, M. S : A Handbook of Mohammedan Arts (Second edition, revised and enlarged). New York, 1944.

Gabriel Rousseau : L'Art décoratif musulman. Paris, 1934.

Glück, H. und Diez, E : Die Kunst des Islam. Berlin, 1915.

Kœchlin, R. und Migeon, G. : Islamische Kunstwerke. Berlin, 1928.

Kühnel E. : Maurische Kunst. Berlin, 1924.

———— : Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925.

——————— : Die islamische Kunst (in Sprnger : Handbuch der Kustgeschichte, VI, pp 373—548) Leipzig, 1929.

——————— : Die Sammlung Turkischer und Islamischer Kunst in Tschinili Koschk (Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III) Berlin, 1938.

Kohlhaussen H. : Islmische Kleinkunst (Meuseum für Kunst und Gewerbe). Hamburg, 1930.

Lane-Poole The Art of the Saracens in Egypt. London, 1886.

Marçais G. : L'Art de l'Islam. Paris, 1946.

Mayer, L. A. : Saracenic Heraldry. Oxford, 1933.

——————— : Annual Bibbliography of Islamic Art and Archaeolcgy, edited by Mayer. vol 1—3. Jerusalem, 1935—37.

Migeon. G : Les Arts Musulmans. Paris 1926.

——————— : L' Orient musulman (Musée du Louve. Documents d' art). 2 vols. Paris, 1922.

——————— Manuel d' art musulman. Arts plastiques et industriels. 2 vols. 2 éd. Paris 1927.

Munthe, G : Islams Konst. Stockholm. 1929.

Pope, A. U : A Survey of Persian Art. A. U. Pope editor and Ph. Ackesman, assistant editor. Oxford 1938.

——————— An Introduction to Persian Art since the seventh century A. D. London, 1930.

Prisse d'Avennes, A. : L' Art Arabe d' après les monumemts du Caire 3 vols. Paris, 1877.

Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe. Le Caire, depuis 1931.

Ricard. P : Pour comprendre L' Art Musulman dans L' Afrique du Nord et en Espagne. Paris. 1924.

Sarre, H : Seldschukische Kleinkunst. (Erzeugnisse islamischer Kunst II) Leipzig, 1909.

Sarre. F. und Herzfeld. E. : Archäologische Reise im Euphrat—und Tigris Gebiet. 4 vols. Berlin 1911—1920.

Sarre, F. und Martin, F.: Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 3 vols. Munchen, 1912.

Terrasse. H : L' Art Hispano—Mauresque. Paris 1932.

Wiet, G : Album du Musée, Arabe du Caire. Le Caire, 1930.

——————— : L. Exposition persane de 1931. le Caire 1933.

## (ب) فى العمارة

حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، جزءان . القاهرة ١٩٤٦ .

محمد عبد العزيز مرزوق : مساجد القاهرة قبل عصر المماليك . القاهرة ١٩٤٢

محمود أحمد : دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة . القاهرة ١٩٣٨

محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولونى . القاهرة ١٩٢٧

Basset, H. et H. Terrasse : Sanctuaires et forteresses Almohades. Collection Hesperis, 1932.

Briggs. M. Muhammedan Architecture in Egypt and Palestine. Oxford, 1924.

Cohn — Wiener, E. : Turan, Islâmische Baukunst in Mittelasien. Berlin, 1930.

Creswell K. A. C. : Early Muslim Architecture (Umayyads, Abbasids and Tulunids) 2 vols. Oxford, 1932—1940.

——— : A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt (in Bull. Instit. Fr. Archéol. Or. du Caire t. 16, 1919).

Curlitt C. : Die Baukunst Konstantinopels. Berlin, 1912.

Diez, E : Churasanische Baudenkmäler I. Berlin, 1918.

Gabriel A : Monuments turcs d' Anatolie, 2 vols. Paris. 1931, 1934.

Godard A : Les Anciennes Mosqueés de l' Iran (dans Athar — e-Iran vol I, 1936, pp 187—210).

Hautecoeur L. et Wiet G. : Les Mosquées du Caire. 2 vol Paris, 1932.

Marçais, G. : Manuel d'Art Musulman. L'Architecture, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile. 2 vols. Paris, 1926—1927.

Pauty : Les Palais et les Maisons d' Epoque Musulmane au Caire. le Caire, 1933.

——— L' Architecture au Caire depuis la Conquête Ottomane (dans Bull. Instit. Fr. Archéol. Or. du Caire, t. 36).

Saladin. H : Manuel d' Art Mnsulman. I. L' Architecture. Paris 1907.

Sarre, F. : Denkmäler persischer Baukunst. 2 vols. Berlin. 1901.

## (ح) فنون الكتاب

جمال محمد محرز : الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى (فى مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول . عدد ٨ مجلد (١) — مايو سنة ١٩٤٦).

———— : موقف اليهودية من التصوير وعلاقته بالإسلام ( فى مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول — عدد ٨ مجلد ٢ — سنة ١٩٤٧ ) .

زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس . القاهرة ١٩٣٦ .

Aga-Oglu, M. : Persian Bookbindings of the Fifteenth Century. Ann Arbor, 1935.

Arnold, Th. : Painting in Islam. Oxford, 1928.

———— : Bihzad and His Paintings in the Zafar-namah Ms. London 1930.

———— : The Library of A. Chester Beatty. A Catalogue of the Indian Miniatures, Oriental Manuscripts, revised and edited by J. V. S. Wilkinson. 3 vol. London 1936.

Arnold, Sir, T. and A. Grohmann : The Islamic Book. Paris 1929.

Binyon, L : The Court Painters of the Grand Moghuls, with a historical introduction and notes by Th. Arnold. London 1931.

Binyon, L. Wilkinson, J. V, S., and B. Gray : Persian Miniature Painting Including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House, January—March 1931. London, 1933.

Blochet, E. : Les Peintures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1925.

———— : Les Enluminures des manuscrits orientaux turcs, arabes, persans de La Bibliothêque Nationale. Paris, 1926.

———— : Musulman Painting, XIIth—XVIIth Century. London, 1929.

Brown, P. : Indian Painting under The Mughals. A. D. 1550 to A. C. 1550. Oxford, 1924.

Clarke, C. : Indian Drawings of the School of Humayun (16th Century) Illustrating the Romance of Amir Hamzah (Victoria and Albert Museum) London 1921.

———— : Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahangir (17th century) and Four Panels of Calligraphy (Victoria and Albert Museum) London 1922.

Coomaraswamy, A, K : Rajput Painting. London 1916.

———— : Les Miniatures orientales de la Collection Goloubew au Boston (Ars Asiatica t. XIII) Paris, 1929.

Gratzl, E. : Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts Leipzig 1924.

Edhem, F. et Stchoukine, J. : Les Manuscrits orientaux illustrés de la

Bibliothèque de l'Université de Stamboul, Paris, 1933.

——— : Die indischen Miniaturen des Haemzae — Romanes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien und in anderen Sammlungen. Wien, 1925.

Glück, H. und J. Strzygowski : Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn. Wien, 1923.

Goetz, H. : Geschichte der indischen Miniaturmalerei. Berlin und Leipzig, 1934.

Herzfeld, E. : Die Malereien von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra. Band III). Berlin, 1927.

Gray, B. : Persian Painting. London, 1930.

Huart, Cl. : Les Calligraphes et les Miniaturistes de L' Orient Musulman Paris, 1908.

Kühnel, E. : Miniaturmalerei im islamischen Oricnt. 2e éd. Berlin 1923.

——— : Die Baysonghur — Handschrift der Islamischen Kunstabteilung (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, vol. LII, 1931, pp 133 — 152 ).

De Lorey, E. : Behzad. Le Gulistan Rothschild (in Ars Islamica, IV, pp. 122 — 143 ).

——— : La Peinture musulmane : L' Ecole de Bagdad (dans Gazette des beaux—arts, vol X, 1933 p 1 — 13).

——— : L' Ecole de Tabriz (dans Revue des arts asiatiques, vol. IX, 1935, pp 27 — 39).

Marteau, G. et H. Vever : Miniatures Persanes 2 vols. Paris, 1913.

Martin F. : The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the VIII to the XVIII century. London, 1912.

——— : The Nizami Ms. from the Library of the Shah of Persia, Now in the Metropolitan Museum at New York. Vienna, 1927.

Musil. A : Kusejr Amra. 2 vols. Wien, 1907.

Sakisian, A, B. : La Miniature Persane du XIIe au XVII siecle. Paris 1929.

——— : La reliure turque du XVe au XIXe siècle (dans Revue de l'art ancien et moderne, vols 51 et 52, Paris, 1927).

——— : La reliure Persane du XIVe au XVIIe Siécle. (Actes du Congrès de l' Histoire de L' Art, vol I, pp 343 — 348) Paris, 1921.

——— : La Reliure persane au XV s. sous les Turcomans (in Artibus Asiae, vol VII, 1937, pp 210—223).

——— : La Reliure dans la Perse occidentale, sous les Mongols, au XIV. et au début du XV. Siècle (in Ars Islamica, 1, 1934, pp. 80—91).

Sarre. F. : Islamische Bucheinbände. Berlin, 1923.

Sarre, S. und E. Mittwoch : Zeichnungen von Riza Abbasi. München, 1941.

Schulz, Ph, W. : Die persisch — islamische Miniaturmalerei. 2 Vols Leipzig, 1914.

Stchcukine, Ivan : Les Miniatures Persanes. (Musée National du Louvre). Paris, 1932.

——— : La Peinture indienne à l'époque des grands moghols. Paris, 1929.

——— : La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans. Bruges, 1936.

——— : Les Miniatures indiennes à l'époque des grands moghols au Musée du Louvre. Paris, 1929.

——— : Les Manuscrits illustrés Musulmans de la Bibliothèque du Caire, (dans Gazette des Beaux—Arts. t. XIII, Mars 193 5. pp. 138—158).

Strzygowski : Asiatische Miniaturemalerei. Wien, 1932.

Upton, J. : A Manuscript of the Book of the Fixed Stars by Abd ar-Rahman As-Sufi (Metropolitan Museum Studies, vol IV, 1932—33, pp. 179 — 197).

Wilkinson, J. V. S. and L. Binyon : the Shah-Namah of Firdawsi (from a 15 century Persian Manuscript in the possession of the Royal Asiatic Society) London, 1931.

Zaki M. Hassan : the Attitude of Islam Towards Painting (in Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad 1 University, Cairo, vol. VII, 1944 pp. 1 — 15).

## (د) الزخارف والنحت

Bashkiroff, A. S. : Ths Art of Daghestan. Carved Stones. Moscow, 1931

van Berchem, M. und Strzygowski : Amida. Heidelberg, 1910.

Bourgoin, J. : Les éléments de l'art Arabe. Le trait des entrelacs. Paris, 1879.

Dimand M. S, : Studies in Islamic Ornament (in Ars Islamica vol. pp. 293 — 337).

Flury, S. : Das Schriftband an der Türe des Mahmud von Ghazna (in Der Islam, VIII, 1918, pp 214—227).

———— : Islamische Schriftbänder, Amida—Diarbekr, Anhang : Kairuan, Mayyafariqin, Tirmidh. Basel, 1920.

———— : Le Décor épigraphique des monuments de Ghazna (dans Syria, VI, 1925, pp. 61—90).

———— : Die Ornamente der Hakim—und Ashar—Moschee. Heidelberg, 1912.

———— : La Mosquée de Nayin (dans Syria, XI, 1930, pp 43—58).

———— : Le décor épigraphique des monuments fatimides du Caire (dans Syria, XVII, 1936 pp 365—376).

Hankin, E. H. : The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art. Calcutta, 1925.

Herzfeld, E. : Arabesque (article dans l'Encyclopédie de l'Islam).

———— : Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik (Die Ausgrabungen von Samarra Vol. I Berlin, 1923.

Kratchkovskaya, V. A. : Notices sur les inrcsiptions de la Mosquée Djouma à Veramine (dans Revue des Etudes Islamiques, I, 1933).

Riefstahl, R. : Persian Islamic Stucco Sculptures (in the Art Bulletin, vol. XIII, 1931, pp 439—463.

Riegl. A. : Stilfragen. Berlin, 1923.

Stead, C. : Fantastic Fauna. Cairo, 1935.

Viollet, H. et. S. Flury : Un monument des premiers siècles de l'Hégire en Perse.. La mosquée de Nayin (dans Syria, vol II, 1921, pp 226—234 et 305—316.

## (هـ) الخزف

جمال محمد محرز : الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى فى مجموعة الدكتور على ابراهيم باشا (فى مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ، المجلد السابع ، يولية سنة ١٩٤٤ ، ص ١٤٣ — ١٦٧).

كارل لام وعبد الرحمن زكى : الخزف الفاطمى للدكتور لام ، ترجمة وتعليق البكباشى عبد الرحمن زكى (فى مجلة المقتطف عدد مايو سنة ١٩٣٧).

محمد مصطفى : خزف الأناضول وزجاج مموه بالمينا (فى مجلة المرأة الجديدة ، العدد الثانى)

Abel, A. : Gaibi et les Grands Faïenciers Egyptiens D'épcque Mamlouke. Le Caire, 1930.

Aly Bey Bahgat et Massoul, F. : La Céramique Musulmane de L'Egypte. Le Caire 1930.

Bahrami, M. : Recherches sur ies carreaux de revêtement lustré dans la céramique persane du XIIIe au XVe siècle. Paris, 1937.

——— : Faïences émaillées (Artibus Asiae, vol X2, 1947, pp. 100 — 105).

Butler, A. J. : Islamic Pottery. A Study Mainly Historical. London, 1926.

Dimand, M. : Islamic Pottery of the Near East (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1931.

Ettinghausen, R. : Evidence for the Identification of Kashan Pottery (in Ars Islamica III. pp. 44—75).

——— : Important Pieces of Persian Pottery in London collections (in Ars Islamica vol. 11, pp. 45—64, 21 figs).

Frothingham, A, W. : Catalogue of Hispano—Moresque Pottery in the Collection of the Hispanic Society of America. New York, 1936.

Godard, Y. : Pièces de céramique de Kashan à décor lustre (dans Athar —E—Iran, vol II. 1937, pp. 309—337).

Hobson. R. L. : A Guide to the Islamic Pottery of the Near East (British Museum) London 1932.

Kelekian, D. : The Kelekian Collection of Persian and Analogus Potteries. Paris, 1910.

Koechlin, R. : Les Céramiques Musulmanes de Suse au Musée du Louvre. Paris 1928.

——— : L, Art de l'Islam, La céramique (Musée des Arts décoratifs. Documents d'Art, vol. I) Paris.

Kühnel, E. : Die Abbasidischen Lüsterfayencen, (in Ars Islamica vol 1. pp, 149—159.)

Lane, A. : Early Islamic Pottery. London, 1947.

——— : A Guide to the Collection of Tiles (Victoria and Albert Museum) London, 1939.

——— : The So-called Kubachi Wares of Persia (in The Burlington Magazine, vol. LXXV, 1939, pp. 156—162).

Marçais, G. : Les Faïences à Reflets Métalliques de La Grande Mosquée de Kairouan. Paris, 1928

——— : Les Poteries et faïences de la Qal, a des Beni Hammad (XIe siécle). Constantine, 1913.

Migeon, D. et A. Sakisian : Les faïences d'Asie — mineure du XIIIe au XVIe siècle (dans Revue de l'Art ancien et moderne, vol. 43, 1923, pp. 241—252 et 353—364).

———— : Les faïences d'Asie-Mineure du XVe au XVIIIe siecle (dans Revue de l'art ancien et moderne, vol. 44, 1923, pp. 125—141.

Musée De L'Art Arabe du Caire, La Céramique Egyptienne de L'époque Musulmane Bâle, 1922.

Olmer, P. : Les filtres de gargoulettes (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). le Caire 1932.

Pézard, M. : La Céramique archaïque de L'Islam, 2 vols. Paris, 1920.

Prost, C. : Les Revêtements Céramiques dans Les Monuments Musulmans de L'Egypte. Le Caire, 1917.

Raymond. A : Vieilles faïences turques en Asie Mineure et à Constantinople, avec introduction par Ch. Wulzinger.

Reitlinger, G. : Islamic Pottery from Kish (in Ars Islamica, 11, pp. 193—218).

———— : The Interim Period in Persian Pottery, An Essay in Chronological Revision (in Ars Islamica V, pp. 155—198).

Riefstahl, R. M : The Parish Watson Collection of Mohammedan Potteries. New York, 1922.

Ritter, H. Ruska, Sarre und Wenderlich : Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen, No. 3) Istanbul. 1935

Rivière, H : La céramique dans l'art musulman. 2 vols. Paris, 1913.

Sarre, F. : Die Spanisch — maurischen Lüsterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga (in Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsmmlungen vol 24, 1903, pp. 103—138).

———— : Islamische Tongefässe aus Mesopotamien (ibid, vol 26, 1905, pp. 69 — 88.

———— : Die Keramik von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra vol II) Berlin, 1925.

Sauvaget, J. : Poteries Syro-Mésopotamiennes Du XIVe siècle t. I Paris. 1932.

Wallis, H. : The Godman Collection. Persian Ceramic Art. The Thirteenth century lustred Vases. Lodnon, 1891.

Zaky M. Hassan : Some Persian Lustre Ceramics in Dr. Ali Pacha Ibrahim's Collection (in Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, vol IX, part I, May 1947, pp, 1—35).

## (هـ) المنسوجات

محمد عبد العزيز مرزوق : الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية القاهرة ١٩٤٢ .

Day, F. E. : Dated Tiraz in the Collection of the University of Michigan. (in Ars Islamica, IV, 1937, pp, 421—447).

Falke, Otto von : Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, 1913.

Kendrick, A. F. : Catalogue of Muhammedan Textiles of The Medieval Period (Victoria and Albert Museum) London, 1924.

Kühel, E. : Islamische Stoffe Aus Ägyptischen Gräbern. Berlin, 1927.

——— : La tradition copte dans les tissus musulmans (dans Bulletin de le la Societé d'Archéologie Copte, t. IV, 1938, pp. 79 — 89).

Lamm C. J. : Cotton in Medieval Textiles of the Near East. Paris 1937.

——— : Woolen Tapestry Weavings from Egypt in Swedish Museums (in Le Monde Orientale, XXX, 1936, pp. 43—77).

Martin F. : Die Persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen. Stockholm, 1981.

——— : Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550 — 1650. Stockholm, 1899.

Pence Britton Nancy : A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston, 1938.

Pfister, R. : Matériaux pour servir au classement des Textiles égyptiens postérieurs à la conquête arabe (dans Révue des Arts Asiatiques, vol, X, 1936, pp. 1—16.

——— : Les Toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan. Paris, 1938.

Reath, N. A. and Sachs, E. B. : Persian Textiles. New Haven, 1937.

Schmidt. H. : Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit (in Ars Islamica, vol, II, 1935, pp. 84—91).

——— : Persische Stoffe Mit Signaturen von Ghiyas (in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, vol, VII, 1935, pp. 219 — 227).

Serjeant, R. B. : Material for a Hisory of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest (In Ars Islamica vols. IX and X).

Wiet, G. : Exposition des Tapisseries et Tissus Du Musée Arabe du Caire (Du VII e au XVII e Siecle) Période Musulmane (Musée des Gobelins) Paris 1935.

——— : Tissus et tapisseries du Musée Arabe du Caire (dans Syria, vol, XVI, 1935, pp. 278—290).

——— : Soieries Persanes (Mém. Institut d'Egypte t. LII) Le Caire, 1948.

## (و) السجاد

Bode, W. und E. Kuhnel : Vorderasiatische Knüpfteppiche aus Älterer Zeit. Leipzig 1922.

Bogolubov, A. : Tapis de l'Asie centrale. St. Petersburg, 1908.

Breck, J. and F. Morris : The James F. Ballard collection or Oriental Rugs (the Metropolitan. Museum of Art). New York, 1923.

Dilley A. U. : Oriental Rugs and Carpets. London, 1931.

Dimand M. S, : Loan Exhibiton of Persian rugs of the socalled Polish type, (the Metropolitan Museum of Art) New York, 1930.

Erdmann, K. : Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts (in Jahrbuch der preussissichen Kunstsammlungen, vol. L, 1929 pp. 261—298.

——— : Kairener Teppiche (in Ars Islamica vol V, 1938 und vol VII, 1940).

Grote—H Asenbalg, W : Der Orienteppich, seine Geschichte und seine Kultur. 3 vol. Berlin, 1922.

Hawly, W. A. : Oriental Rugs Antique and Modern. London, 1925.

Hendley, T. H. : Asian Carpets : XVI. and XVII. Century Designs from the Jaipur Palaces. Lodon, 1905.

Jocoby, A. : Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Berlin. 1923.

Kendrick, A. E. : Guide to the Collection of Carpets (Victoria and Albert Museum).

Kendrick, A and Tattersall : Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum. London, 1924.

Lamm, C. J. : The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt. (in Svenska Orientsällkapets Arsboke, 1637, pp. 57—130).

Martin, F. : A History of Oriental Carpets before 1800. Vienna, 1908.

Neugebauer, R. und S Troll : Handbuch der Orientalischen Teppichkunde. Leipzig, 1903.

Pope, A. U. : The myth of the Armenian Dragon Carpets. (in Jahrbuch der Asiatischen Kunst, vol II, 1925, pp. 147—159).

——— : Un Tappeto persiano del 1521. nel Museo Poldi—Pezzoli (in Dedalo, vol. VIII, 1927, pp. 82—108).

Ricard, P. : Corpus. Tapis Marocains vol. I, Tapis de Rabat; vol II, Tapis du Moyen Atlas. Paris, 1923—1926.

Riefstahl, R. : Primitive Rugs of the Konia Type in the Mosque of Beyshehir (in the Art Bulletin, vol XIII, 1931, pp. 177—220).

Sakisian, A. : Les tapis à dragons et leur origine arménienne (dans Syria, vol IX, 1928, pp. 238—256).

——— : Les Tapis Arméniens du XVe XIXe siécle (dans la Revue de l'Art Ancien et Moderne, vol 64, 1933, pp. 21—36.

Sarre, E. : Mittelalterliche Knüpfteppiche Kleinasiatischer und Spanischer Herkunft (in Kunst und Kunsthandwerk, vol X. 1907, pp. 503—526).

——— : Die Ägyptischen Teppiche (in Jahrbuch der asiatischen Kunst, vol I, 1924, pp. 19—23).

Sarre, F. and H. Trenkwald : Old Oriental Carpets, translated by A. F. Kendrick. 2 vol. Vienna and London, 1926—1929.

Schmulzler, E. : Altorientaliche Teppiche in Siebenburgen. Leipzig, 1933.

Tattersall, G. : The Carpets of Persia. London 1931.

——— : Notes on Carpet kotting and Weaving (Victoria and Albert Museum) London, 1927.

Thomson, W. : Hispano—Moresque Carpets. (in the Burlington Magazine, vol XVIII, 1910, pp. 100—111).

Troll, S. : Damaskus Teppiche (ia Ars Islamica, vol IV, 1937, pp. 201 —231).

## (ز) الحفر فى الخشب

Christie, A. : Fatimid Wood-carvings in the Victoria and Albert Museum (in the Burlington Magazine, vol. 44, 1925, pp. 184—187).

Deniké, B. : Quelques Monuments de bois sculpté au Turkestan occidental (in Ars Islamica, vol II, pp. 69—83).

Lamm, C. J. : Fatimid Woodwork. Its Style and Chronology. (in Bulletin de l'Institut d'Egypte, vol XVIII, 1936, pp. 59—91).

Martin, F. : Thüren aus Turkestan. Stockholm, 1897.

Pauty, E. : Les Bois Sculptés Jusqu'a l'Epoque Ayyoubide (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Le Caire, 1931.

——— : Bois sculptés d'églises coptes, époque fatimide. le Caire, 1930.

Riefstahl R : A Seljuq Koran Stand with Lacquer—Painted Decoration in the Museum of Konya. (in the Art Bulletin, vol. XV, 1933, pp. 361 — 373).

Smith, Myron B. : The wood Minbar in the Masdjidi-Djami Nain (in Ars Islamica V, pp' 21—35).

Weill, J. D : Les Bois A Epigraphes. Catalogue général du Musée Arabe du Caire. 2 vols. Le Caire 1931, 1936.

## (ح) العاج

Cott, P. B. : Siculo-Arabic Ivories. Princeton, 1939.

Diez, E. : Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxideen der Königlich preussischen Kunstsammlungen, vol 31, 1910, pp. 231—244.

Ferrandis, J. : Marfiles y azabaches espanoles. Barcelona, Buenos Aires, 1928.

Kühnel, E. : Sizilien und die islamische Elfenbein malerei (in Zeitschrift für bildende Kunst, vol XXV, 1914, pp. 162—170).

## (ط) التحف المعدنية

van Berchem, M. . Notes d'archéologie orientale, III, Etuds sur les cuivres damasquinés et les verres émaillées (dans Journal Asiatiques, series 10, vol. III, 1904, pp. 5—96.

Dean, Bashford : Handbook of Arms and Armor, European and Oriental. New York (Metropolitan Museum of Art). 4.th edition. New York, 1930.

Dimand, M. Near Eastern Metalwork (in Bull. of the Metropolitan Museum of Art, vol XXI, 1926. pp. 193—199).

——— : Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen (in Metropolitan Museum Studies, vol. III, 1930—1931, pp. 229—237).

Kühnel, E. : Zwei Mosulbronzen und ihr Meister (in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, vol, 60, 1939, pp. 1—20).

Martin, F. : Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. Stockholm, 1902.

Wiet, G. : Objets en cuivre. Catalogue Général du Museé Arabe du Caire. le Caire, 1932.

## (ز) الزجاج والبلور الصخرى

Kahle, P. : Bergkristall, Glas und Glasflüsse nach dem Steinbuch von el-Beruni (in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellscaft, vol. 90, N. F. vol. 15, pp. 322—356).

Lamm, C. J. : Das Glas von Samarra (Die Ansgrabungen von Samarra, vol IV). Berlin, 1928.

———— : Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten Aus Dem Nahen Osten. 2 Vol. Berlin, 1930.

———— : Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. London, 1935.

Longhurst, M. : Some Crystals of the Fatimid Period (in the Burlington Magazine, vol. 48, 1926, pp. 149—155).

Schmidt, R. : Die Hedwigsgläser und die verwandten fatiminidischen Glas und Kristalschnittarbeiten (in Jarhbuch des Schlesischen Museen, vol VI, 1912, pp. 53—78).

Schmoranz, G. : Altorientalische Glas—gefässe. Wien, 1898.

Wiet G, : Lampes et Bouteilles en verre Émaillé Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. Le Caire, 1929.

## (ك) الفسيفساء

حبيب زيات : الفسيفساء وصناعتها قديما من الروم الالكيين (مجلة المشرق ، المجلد ٣٥ ص ٣٣٩ — ٣٥٢).

van Berchem, Marguerite : The Mosaïcs of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus (in Creswell : Early Muslim Achitecture, vol I, pp. 149—252, London 1932).

Wibber, D. N, The Development of Mosaic Faïence in Islamic Architecture in Iran (in Ars Islamica, VI, pp. 16—47).

## (ل) أثر الفنون الاسلامية فى الغرب

أرنولد وكريستى وبريجز : تراث الإسلام ج ٢ تعريب وشرح زكى محمد حسن .

جورج يعقوب وفؤاد حسنين علي : أثر الشرق في الغرب ، خاصة في العصور الوسطى للمستشرق جورج يعقوب ، ترجمه بتصرف فؤاد حسنين علي . القاهرة ١٩٤٦ .

Bertaux, E. : Les Arts de l'Orient Musulman dans l'Italie Méridionale (Mélange d'archéologie et d'histoire, Ecole Française de Rome, t. XV, 1895, pp. 419—453. Paris—Rome).

Devonshire, R. L. : quelques influences islamiques sur Les Arts de l'Eusope. le Caire 1935.

Fikry A. : L'Art Roman du Puy et les Influences Islamiques. Paris. 1934.

Gilles de la Tourette, F. : L' Orint et les peintres de Venise. Paris, 1923

Glück, Heinrich : Kunst und Künstler An den Hofen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst. (Historische Blätter, herausg. von Staatsarchiv, Wien, I, 1921 pp. 303 -25).

Kühnel : Nordische und Islamische Kunst (in Die Welt Als Geschichte, I, pp. 203—217).

Longpérier, A. : De l'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chretiens de l'Occident (dans Revue Archeologique 2e Année pp. 696—706 et 3e année pp. 406—11).

Mâle, E. : Les Influences Arabes sur l'Art Roman (dans Revue des Deux Mondes, 18 Novembre 1923, pp 311—344).

Mankowsky, T. : Influence of Islamic Art in Poland (in Ars Islamica, vol. II, pp. 93—117).

Soulier, G. : Les caractères coufiques dans la peinture Toscane (dans Gazette des Beaux-Arts, I, 1924, pp. 347—358).

————: Les influences Orintales dans la peinture toscane. Paris, 1924

Torres Balbas, L. : Intercambio Artisticos entre Egipto y el Occidente Musulman (in al-Andslus, III, 1935 pp. 411—524).

# فهـــرس الأشكال

رقم الشكل | الصفحة

| رقم الشكل | الصفحة | |
|---|---|---|
| ٢٩٤ | ٣٦٥ | قطعة من الكتان ذى الزخارف المطرزة من نسج مصر فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٢٩٥ | ٣٦٦ | قطعة من الحرير من نسج مصر أو الشام فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٢٩٦ | ٣٦٦ | قطعة من الحرير من نسج مصر فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤م ) محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٢٩٧ | ٣٦٧ | غفارة من الديباج من مصر أو الشام فى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة ( ١٣ — ١٤ م ) . |
| ٢٩٨ | ٣٦٧ | قطعة نسيج حريرية ذات زخارف نباتية صينية الطراز وكتابة بخط النسخ باسم السلطان المملوكى الناصر محمد . محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة ومن صناعة آسيا الوسطى أو ايران فى القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) |
| ٢٩٩ | ٣٦٨ | قطعة نسيج حريرية ذات زخارف نباتية صينية . من صناعة آسيا الوسطى شرق ايران فى القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٣٠٠ | ٣٦٨ | قطعة من الديباج كانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . من صناعة الصين أو شرق ايران فى القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) . |
| ٣٠١ | ٣٦٩ | قطعة نسيج من الحرير من صناعة بغداد فى القرن ٤ — ٥ هـ ( ١٠ — ١١ م ) . محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٣٠٢ | ٣٧٠ | قطعة من الكتان يرجح أنها من نسج بغداد فى القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة ( ١٠ — ١١ م ) محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٣٠٣ | ٣٧١ | قطعة نسيج من الحرير . يرجح أنها من صناعة خراسان فى القرن الرابع الهجرى ( ١٠ م ) . محفوظة فى متحف اللوفر . |
| ٣٠٤ | ٣٧٣ | قطعة من الحرير ، من نسيج إيران فى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة ( ١١ — ١٢ م ) . |
| ٣٠٥ | ٣٧٥ | قطعة من النسيج باسم كيقباد سلطان قونية فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . |
| ٣٠٦ | ٣٧٧ | قطعة نسيج من الحرير اللامع خضراء اللون وفيها خيوط مفضضة من القرن ٨ هـ ( ١٤ م ) وكانت محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين . |
| ٣٠٧ | ٣٧٨ | قطعة نسيج من الحرير محفوظه فى دار الآثار العربية بالقاهرة . من صناعة إيران فى القرن ١٠ هـ ( ١٦ م ) . |
| ٣٠٨ | ٣٧٩ | رداء من المخمل ( القطيفة ) . من صناعة مدينة يزد بإيران فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) محفوظ بمتحف استوكهلم . |
| ٣٠٩ | ٣٨٠ | سترة من الديباج . من نسج إيران فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) محفوظة فى متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول . |
| ٣١٠ | ٣٨١ | قطعة من حرير لامع ذى زخارف مطرزة ، من صناعة إصفهان فى القرن ١١ هـ ( ١٧ م ) . |
| ٣١١ | ٣٨٢ | قطعة نسيج من الحرير . من صناعة يزد فى القرن الحادى عشر الهجرى ( ١٧ م ) . |

| رقم الشكل | الصفحة | |
|---|---|---|
| ٥٢١ | ٦٢٨ | نقش من الرخام يمثل أسدا من العصر الفاطمى ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٥٢٢ | ٦٢٩ | لوح من الرخام يرجع إلى العصر الفاطمى ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٥٢٣ | ٦٣٠ | حمالة زير من الرخام من مصر فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٥٢٤ | ٦٣١ | تمثال نسر ذى رأسين وملاك مجنح ، من العصر السلجوقى ومحفوظ فى متحف مدينه قونيه |
| ٥٢٥ | ٦٣٢ | تمثال أسد من قونية فى العصر السلجوقى ، ومحفوظ فى متحف استنبول . |
| ٥٢٦ | ٦٣٣ | رأس من الجص ترجع إلى العصر السلجوقى فى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة ( ١٢ — ١٣ م ) ومحفوظة بالمتحف المتروبوليتان فى نيويورك . |
| ٥٢٧ | ٦٣٤ | تمثال من الجص من إيران فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) وكان محفوظا فى القسم الإسلامى من متاحف برلين . |
| ٥٢٨ | ٦٣٥ | كسوة جدار من الجص ذى الزخارف البارزة باسم طغرلبك ، من إيران فى القرن السادس الهجرى ( ١٢ م ) ومحفوظ فى متحف بنسلفانيا . |
| ٥٢٩ | ٦٣٥ | لوح من الرخام من بلاد الجزيرة فى القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٥٣٠ | ٦٣٦ | لوح من رخام من صناعة مصر فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) . |
| ٥٣١ | ٦٣٧ | لوح من رخام من صناعة مصر فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٥٣٢ | ٦٣٧ | لوح من رخام كان فى أحد الأسبلة بالقاهرة ويرجع إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٥٣٣ | ٦٣٨ | زير من الرخام من مصر فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة . |
| ٥٣٤ | ٦٣٩ | قناطر أبى المنجا . من القرن السابع الهجرى ( ١٣ م ) . |
| ٥٣٥ | ٦٤٠ | المنبر الحجرى الذى شيد فى ضريح السلطان برقوق بأمر السلطان قايتباى سنة ٨٨٨ هـ ( ١٤٨٣ م ) . |
| ٥٣٦ | ٦٤١ | تاج عمود ذو زخرفة جصية فى قصر الحمراء من القرن الثامن الهجرى ( ١٤ م ) . |
| ٥٣٧ | ٦٤٤ | فسيفساء فى الوجه الداخلى من المثمن الأوسط بقبة الصخرة . |
| ٥٣٨ | ٦٤٤ | فسيفساء فى رقبة القبة بقبة الصخرة . |
| ٥٣٩ | ٦٤٥ | فسيفساء فى الوجه الداخلى من المثمن الأوسط فى قبة الصخرة . |
| ٥٤٠ | ٦٤٦ | فسيفساء فى عقد من المثمن الداخلى بقبة الصخرة . |
| ٥٤١ | ٦٤٨ | زخارف من الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق . من نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى . |
| ٥٤٢ | ٦٤٨ | زخارف من الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق . من نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى . |
| ٥٤٣ | ٦٤٩ | زخارف من الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق من نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى . |

# كشّاف

## (ا)

## (ب)

## (ت)

## ( ج )



## ( ح )

( خ )

## ( ذ )



## ( ر )



## ( س )

## ( ش )

## (ص)



## (ض)



## (ط)

## ( ظ )



## ( ع )

## ( غ )



## ( ف )

## (ڤ)



## (ق)

## ( ك )

## ( ل )



## ( م )

## ( ن )

## ( هـ )



## ( و )

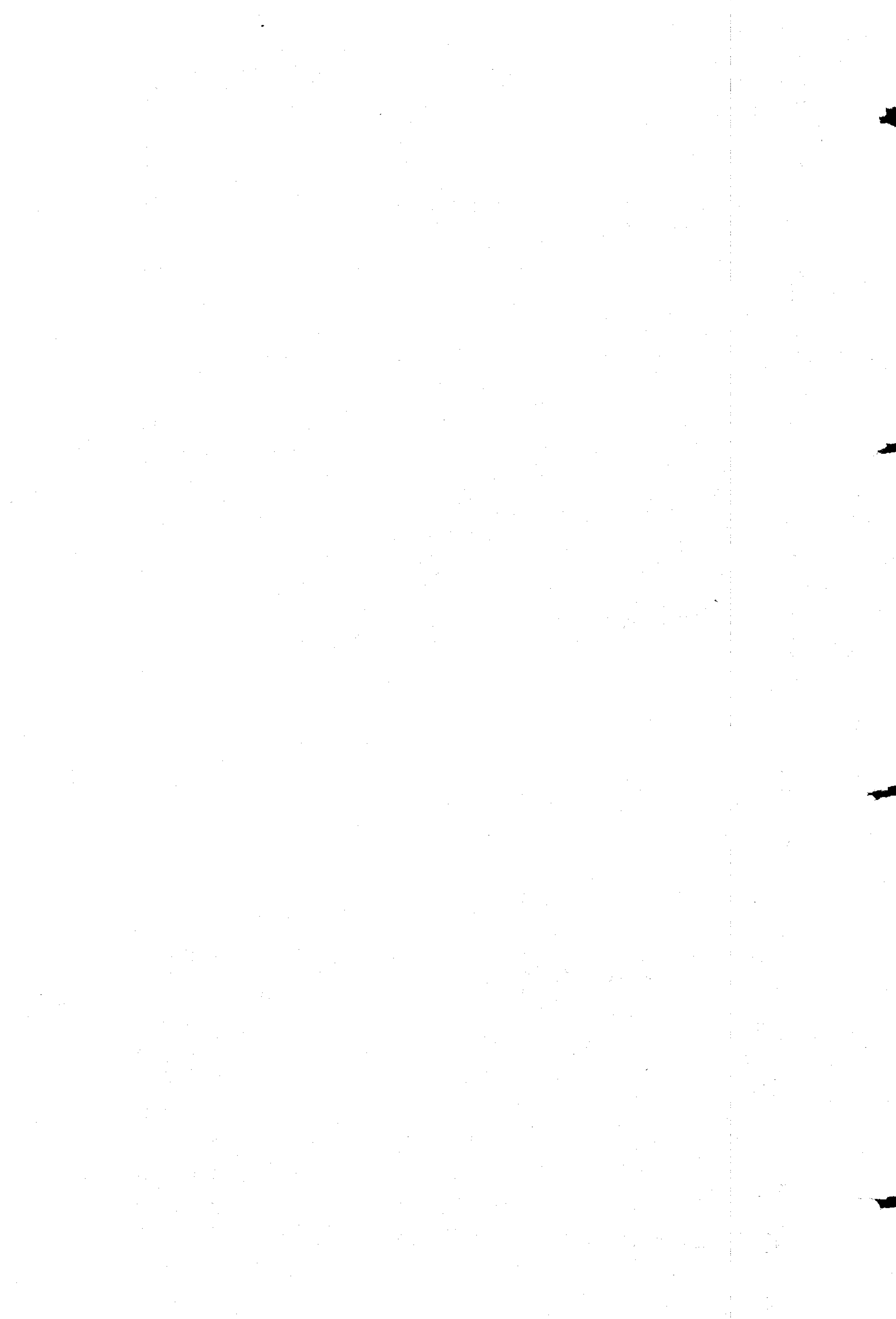


## ( ى )

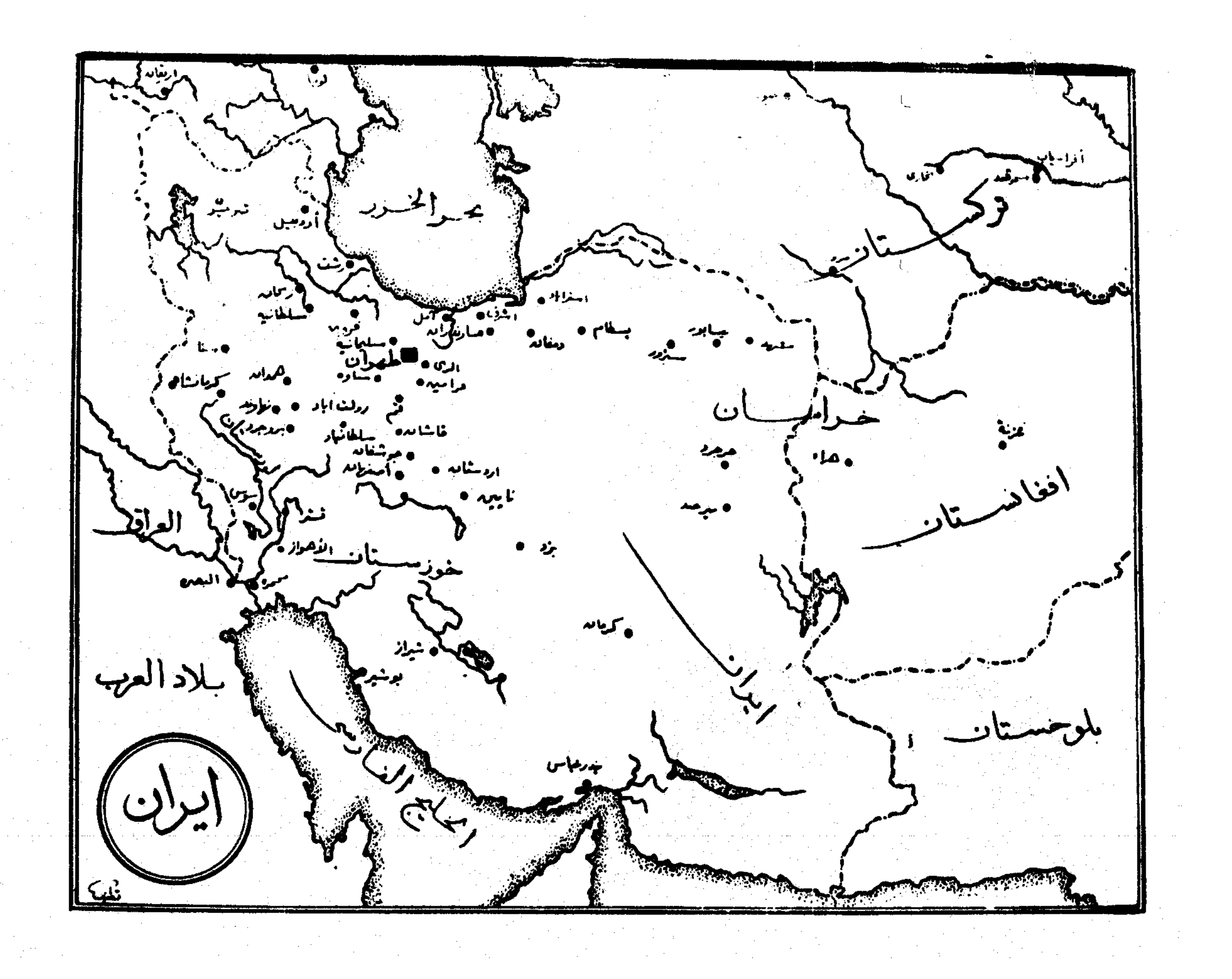
# فهرس الكتاب

صفحة

صفحة




الشرق الأدنى وبلاد المغرب
البحر الأسود
البحر الأبيض
المتوسط
الأندلس
إيطاليا
المغرب الأقصى
المغرب الأوسط
المغرب الأدنى
أفريقية
ميورقة
سردينية
قورشقة
صقلية
تونس
القيروان
المهدية
تلمسان
قلعة بني حماد
الإسكندرية
بيت المقدس
دمشق
حلب
قونية
أسوان
أسيوط


ايران
بحر الخزر
تركستان
خراسان
افغانستان
بلوخستان
خوزستان
العراق
بلاد العرب
الخليج الفارسي
ايران
طهران
تبريز
اردبيل
رشت
قزوين
همدان
كرمانشاه
قم
كاشان
اصفهان
يزد
كرمان
شيراز
بوشهر
بندر عباس
الاهواز
البصرة
بسطام
دامغان
سبزوار
نيسابور
مشهد
هراة
غزنة
سمرقند
بخارى
استراباد
آمل
الري
ساوة
نائين